



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Flores y Blancaflor. Las transformaciones de un relato medieval

Flores y Blancaflor. Transformations of a medieval tale

Autora

Celia Delgado Mastral

Directora

María Jesús Lacarra Ducay

Facultad de Filosofía y Letras
2016

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	p. 3
2. ORÍGENES DE LA HISTORIA Y RECEPCIÓN	
2.1 Orígenes.....	p. 6
2.2 Recepción en España: manuscritos e impresos	
2.2.1 Citas y manuscritos.....	p. 10
2.2.2. Los primeros impresos.....	p. 16
3. LA HIPÓTESIS ITALIANA	
3.1. Diferencias entre las dos versiones españolas: la manuscrita y la impresa.....	p. 20
3.2. Características de la <i>Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor</i>	
3.2.1. La refundición.....	p. 24
3.2.2 Orígenes de la versión española impresa: italianismos.....	p. 24
3.2.3. Los viajes en la <i>Historia</i> : el triple peregrinaje.....	p. 30
3.3. La posible importancia de Génova en la transmisión de la <i>Historia</i>	p. 33
4. PERVIVENCIAS Y TRANSFORMACIONES A LO LARGO DE LOS SIGLOS XVIII, XIX, XX Y XXI.	
4.1. Pervivencia y contaminación de <i>Flores y Blancaflor</i> en el romancero.....	p. 37
4.2. La popularización de <i>Flores y Blancaflor</i> en los pliegos de cordel.....	p. 46
4.3. <i>Flores y Blancaflor</i> de Luis Fernández Ardavín: una reescritura modernista.....	p. 54
5. REMINISCENCIAS POSTERIORES Y CONCLUSIONES.....	p. 64
6. BIBLIOGRAFÍA.....	p. 69
7. APÉNDICE DE IMÁGENES.....	p. 74

1. INTRODUCCIÓN

La llamada *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor* (o únicamente *Flores y Blancaflor*) es una conocida leyenda medieval de tema principalmente amoroso y aventurero. Aunque sus orígenes son hoy en día un tema controvertido, sabemos que los primeros testimonios conservados provienen de Francia. En España, la leyenda nos llega a través de varias vías, principalmente mediante su introducción en obras cronísticas y en algunas otras citas juglarescas o pictóricas incluidas en diversas obras. Su mayor auge en nuestro país se da a partir de su impresión, en el siglo XVI, momento en el que se difunde no solo por toda la Península Ibérica sino a lo largo y ancho de Europa. Esta popularidad explicará su pervivencia en distintos géneros literarios a lo largo del tiempo, desde su mezcla y contaminación en el romancero popular hasta la adaptación a una comedia romántica de Luis Fernández Ardavín.

Existe una exhaustiva bibliografía acerca de los primeros testimonios franceses de la leyenda, que hemos tratado de sintetizar en el primer apartado de este trabajo. Sin embargo, gracias a la atención que Deyermond ha ido prestando a la ficción popular, el interés de los hispanistas se ha incrementado durante los últimos años en este relato, dando lugar a una serie de interesantes trabajos que también hemos tratado de contraponer y analizar: entre ellos, destacan los estudios de Bonilla, más pioneros, y los recientes de Grieve, Baranda o Bautista. Todos ellos se han centrado de forma excepcional en las crónicas medievales (principalmente Bautista) o en los primeros impresos (especialmente Baranda y Bonilla, quienes realizaron respectivas ediciones), pero pocos autores se han adentrado en las relaciones que estos impresos podían tener con unos posibles modelos italianos, y la pervivencia y transformaciones de *Flores y Blancaflor* solo se ha tratado de forma anecdótica.

Por consiguiente, durante la realización de este trabajo nos hemos tenido que mover entre la desbordante bibliografía con la que contamos para los primeros capítulos (1, 2), y la ausencia de esta a la hora de estudiar las novedades que se encuentran en los impresos y, especialmente, en las recreaciones posteriores de la leyenda dentro de la tradición del romancero, los pliegos del siglo XIX, la comedia de Fernández Ardavín o sus adaptaciones filmicas. Tanto el exceso de bibliografía para los primeros apartados como su ausencia en los apartados 3, 4 y 5 han supuesto un reto y una dificultad añadida en este trabajo.

Frente a los estudios centrados en una única versión del tema, hemos pretendido trazar un

recorrido a lo largo de la historia desde el siglo XIII hasta el XXI en las transformaciones sufridas por esta leyenda con el objetivo de estudiar la capacidad de adaptación de una materia narrativa dentro de los diferentes géneros literarios. Asimismo, nos preguntaremos el por qué de la permanencia de unos determinados temas de manera casi inmutable a lo largo de la historia de la literatura, y cuáles son las variables del éxito de este relato en particular. Este recorrido se completa con un apéndice gráfico en las páginas finales del trabajo.

Finalmente, nos gustaría agradecer a la Doctora María Jesús Lacarra Ducay su inagotable paciencia, sabiduría y ayuda a lo largo de toda la confección de este Trabajo Fin de Grado.

«Desde la Península Ibérica hasta los remotos confines de Islandia y de Noruega; desde Francia hasta el Imperio bizantino, por toda Europa sonaron, en los últimos siglos medievales, los nombres de Flores y Blancaflor.»

Bonilla y San Martín, *Flores y Blancaflor: la historia de los dos enamorados*.

2. ORÍGENES DE LA HISTORIA Y RECEPCIÓN

La historia de los amantes llamados Flores y Blancaflor, en cualquiera de las versiones que se traten, es, ante todo, un cuento de amor, ese tipo de amor imposible que logra sortear todos los obstáculos, y que tiene, al contrario que muchas otras historias medievales, un final feliz. Asimismo, en todas las versiones existen dos jóvenes enamorados, un rey villano, una o varias batallas, una torre inexpugnable y una serie de travesías por el mar o la tierra. Todos estos ingredientes juntos conforman una de las historias más famosas y difundidas por toda Europa durante la Edad Media, bajo diferentes formas y con distintos cometidos.

En esencia, la narración se centra en los amores de Flores, hijo del «rey de España» y de ascendencia árabe, y de Blancaflor, hija de una cristiana cautiva por el dicho rey durante un peregrinaje Santiago de Compostela. Ambos reciben sus nombres por haber nacido al mismo tiempo: el día de la Pascua Florida. Esta conexión será la que les marque de por vida y haga crecer un amor que se va desarrollando más y más con los años, hasta el punto en el que los reyes deciden separarlos mediante diferentes dificultades que no hacen sino acrecentar el amor de los jóvenes. Finalmente, Blancaflor es vendida como esclava y enviada a Babilonia, donde es encerrada en una torre propiedad de un «almiral» (jefe árabe de una marina de guerra) para servir como su futura concubina. Flores, tras enterarse de la desaparición de su amada, va a buscarla y logra introducirse en la torre el mismo día de Pascua Florida, escondido dentro de una canasta llena de flores. Durante el reencuentro, los amantes consuman finalmente su amor, no sin haberse convertido primero Flores al cristianismo a petición de Blancaflor. A la mañana siguiente, son descubiertos por el «almiral», que finalmente los deja libres tras una serie de eventos que varían dependiendo de la versión que se trate. Finalmente, los dos amantes pueden regresar a España, y Flores, al heredar la corona de su padre, inicia la conversión del reino al cristianismo.

2.1. Orígenes

Las versiones más antiguas que se conservan escritas de nuestra historia son de origen francés, y fueron editadas por Du Méril por vez primera en 1856¹, edición tras la que han seguido muchas otras que han analizado tanto su contenido como su extensión por toda Europa. Cabe señalar, sin embargo, que pese a ser estos los primeros testimonios conservados, la crítica opina de forma unánime que debieron de existir una o varias versiones que los precedieron, si bien no hay un

1 E. Du Méril, *Floire et Blancheflor, poèmes du XIIe siècle*, París, P. Jannet, 1856, pp. 89-182.

acuerdo generalizado acerca de la procedencia del origen primitivo del cuento. Así, Baranda trata en su estudio una serie de hipótesis que se han dado a lo largo del tiempo, que veremos de forma superficial. Por un lado, nos encontramos con la que abogaría por la pertenencia de la historia a la literatura hispánica, algo que la propia Baranda desestima². Por otro, Du Méril defendió en su primera edición el origen bizantino de nuestro cuento, alegando la existencia de muchos puntos comunes entre la narración y este tipo de novela griega, teoría que no parece del todo desdeñable. Finalmente, existen una serie de ramas que se acercan a una teoría «oriental» del tema y que son las más interesantes en la actualidad: así, Pizzi³ apoya la cultura persa como origen del cuento, mientras que autores como Ten Brink⁴ y Huet⁵ se basan en la árabe, concretamente en aquellas referencias que podrían estar inspiradas en las «Mil y una noches». Reinhold⁶, uno de los mayores estudiosos sobre el tema, esgrime argumentos en contra de esta hipótesis y defiende más bien en una teoría que Baranda califica como «clásica y bíblica», fundamentada en *Las Metamorfosis* de Apuleyo, en Apolonio de Tiro y en el *Libro de Esther*.

Centrándonos ya en las primeras versiones conservadas de la obra, encontramos que también hay unanimidad crítica en declarar que los testimonios franceses conservados son dos, clasificados como «Conte» o «I» y «Roman» o «II», y difundidos durante los siglos XII y XIV, aunque Reinhold afirma que la composición debió de ser anterior⁷. Estas dos versiones se diferencian principalmente en la tonalidad de la narración, puesto que el primero se centra más, como afirma Bautista⁸, en la educación amorosa de los amantes, y el segundo, en las aventuras caballerescas que ha de superar Flores para recuperar a su amada. Esta diferencia narrativa condiciona por lo tanto un público distinto para ambas: el primero estaría destinado a la aristocracia más refinada, mientras que el segundo pierde este componente contemplativo y se vuelve más dinámico, y por lo tanto, más

2 Se asocian a esta teoría un gran número de estudiosos: Gaston P. Paris (*Romancero françois*, París, Techener, 1833, p. 55), J. Wehrle (*Blume und Wissblume: eine Dichtung des dreizehnten Jahrhunderts*, Friburgo, Ed. J. Dilger, p. 62), A. Bonilla y San Martín («Advertencia», en *La Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, Madrid, Ruiz Hermanos, 1916), además de otros importantes investigadores como José Gómez Pérez («Leyendas españolas del ciclo carolingio», *Anuario de Filología*, Macaraibo, vol. II-III (1963-64), pp. 7-136 o Patricia E. Grieve «Flores y Blancaflor: Hispanic Transformations of a Romance Theme», *La Corónica*, n. XV, (1986-87) pp. 67-71), apud. Nieves Baranda, «Los problemas de la historia medieval de Flores y Blancaflor», *Dicenda*, 10 (1991-1992), p. 22.

3 I. Pizzi, «Le somiglianze e le relazioni tra la poesia persiana e la nostra nel Medio Evo», *Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino*, serie II, 42 (1892), pp. 253-324, apud. Nieves Baranda, ob. cit., p. 22.

4 J. Ten Brink, *Geschiedenis der nederlanschen letterkunde*, Amsterdam, Uitgevers-maatschappij «Elsevier», 1987, pp. 115-116, apud. Nieves Baranda, ob. cit., p. 23.

5 G. Huet, «Sur l'origine de Floire et Blancheflor», *Romania*, n. 28 (1899), pp. 348-359, apud. Nieves Baranda, ob. cit., p. 23.

6 J. Reinhold, *Floire et Blancheflor. Étude de littérature comparée*, París, Ed. E. Larose / P. Geuthner, 1906, pp. 146-163.

7 Baranda situará veinte años más tarde la composición del poema, basándose en el *Ensehamen* del juglar Giraut de Cabreira, alrededor de 1150.

8 Francisco Bautista, «Floire et Blancheflor en España e Italia», *Cultura Neolatina*, 67 (2007), p. 140.

popular. Esto se debe a que uno fue posterior al otro: así, el relato titulado *Floire et Blancheflor*, considerado un «roman idyllique», fue probablemente reformulado, añadiendo episodios más atractivos para otro tipo de público que disfrutaba especialmente con las aventuras y las luchas de los héroes, y los episodios que consideraban más tediosos fueron eliminados. El público lo convirtió pues en una historia popular, en una novela de aventuras.

La reelaboración del «Roman» ha sido y es un tema controvertido y merece que lo tratemos brevemente en este apartado. Así, Reinhold sigue la teoría de Du Méril y opina que el compositor de esta versión popular lo hizo de memoria (aunque discrepa con la calificación que hace Du Méril identificando al transcriptor como «pouvre diable de jongleur»), afirmando que: «La version populaire présente donc un remaniement conscient, mais fait de mémoire et adapté au goût du milieu dans lequel se trouvait le poète»⁹. ¿En qué medio se encontraba pues el poeta que según Reinhold hizo esta transcripción? Todo apunta a que realizaba el Camino de Santiago de Compostela¹⁰, elemento que será especialmente importante para nuestro trabajo y que trataremos más adelante. Por otra parte, autores como Gaston Paris abogan por una teoría algo más complicada, en la que en lugar de dos versiones, «Conte» y «Roman», existiría también una tercera rama, italo-española, con la que se fusionaría el «Conte», dando lugar al «Roman»¹¹.

En todo caso, está comprobado que cada una de estas ramas francesas se dividen como los dedos de una mano que se extendiese por toda Europa, dando lugar a versiones que se ramifican *ad infinitum* en diferentes idiomas y con diferentes variantes adaptadas a la cultura y a la sociedad de cada país. Así, contamos con las versiones nórdicas de la historia, que proceden, atendiendo a la crítica, de la versión del «Conte»: un poema bajo-renano, la «Saga» escandinava titulada *Flores ok Blankiflur*; el poema sueco titulado *Flores och Blanzeflor*; las versiones inglesa y neerlandesa, y un par de versiones germánicas, dentro de las cuales la refundición bajo-alemana sería, según Bonilla, la que más se alejase del original francés.¹² Por otra parte, existiría una rama «meridional», que

9 J. Reinhold, ob. cit., p. 115.

10 La teoría de Bonilla sobre el origen hispánico de la historia se basa fundamentalmente en esta hipótesis (A. Bonilla y San Martín, ob. cit., p. 40) Sin embargo, Charles François, en su estudio «Floire et Blancheflor: du chemin de Compostelle au chemin de la Mecque», *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 44, fasc. 3 (1966), pp. 833-858, opina que la hipótesis del peregrinaje del autor de la historia a Santiago de Compostela es, aunque admisible, totalmente superflua., y añade que sería posible que en esta edad de oro de la peregrinación el autor hubiese hecho pasar por suya alguna historia escuchada de los labios de otro viajero.

11 Esto lo trata Patricia E. Grieve en «Floire and Blancheflor» and the European Romance, Cambridge, University Press, 1997., pag. 18-19.

12 A. Bonilla y San Martín, ob. cit., p. 12. Grieve en su estudio contradice la hipótesis del papel materno de las versiones I y II respecto al resto de derivaciones europeas, puesto que ve ciertas similitudes entre la *Crónica de Flores y Blancaflor* castellana y la *Saga* escandinava *Flóres saga ok Blankiflúr* que se ha visto anteriormente. Afirma por lo tanto que esta saga no parece tener tanto en común con la versión I como afirmaba Bonilla, y

como defiende Bautista¹³, es una mezcla entre el «Conte» y el «Roman» y da lugar a tres versiones que son especialmente importantes para este trabajo: la griega, la italiana (conformada por *Il Cantare di Fiorio e Biancifiore*, poema del siglo XIV en «ottava rima»¹⁴, y el *Filocolo* de Boccaccio, narración en prosa de 1335 basada lejanamente en nuestra historia), y la *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor* que apareció impresa en Castilla en 1512 y posteriormente en 1530 y que probablemente desciende de la italiana, como veremos más adelante. Bautista se basa en Leclanche¹⁵ para elaborar un esquema que divide las versiones derivadas del «Conte» en dos secciones: la «insular» y la «continental». Este pequeño esquema se puede encontrar en las páginas del Apéndice de este trabajo (Imagen 1), ya que puede sernos de utilidad para aclarar algunas de las relaciones entre estas distintas versiones, tanto ahora como en el futuro .

manifiesta, de forma rompedora y controvertida: «(...) and it will be my contention that the Spanish text represents a more primitive version than does the aristocratic French.», en Grieve, ob. cit., p. 19.

13 Francisco Bautista, ob. cit., p. 149.

14 Vincenzo Crescini, *Il Cantare di Fiorio e Biancifiore*, Bolonia, Romagnoli-Dall'Acqua, 1889-1899 (reprint Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969), 2 vols.

15 Jean-Luc Leclanche, *Contribution à l'étude de la transmission des plus anciennes oeuvres romanesques françaises. Un cas privilégié: "Floire et Blancheflor"*, tesis mecanografiada de la Universidad de la Sorbona, reproducida en Lille, 1980, t. II, pp. 213-222.

2.2. Recepción en España: manuscritos e impresos

2.2.1. Citas y manuscritos

Las figuras de Flores y de Blancaflor como ejemplo y culmen del amor idílico han sido utilizadas a lo largo del tiempo en numerosas composiciones, llegando a gozar del mismo éxito que otros amantes omnipresentes en la literatura amorosa como Píramo y Tisbe, Aucassin y Nicolette o incluso París y Helena. La fama de nuestros amantes se puede observar ya en citas de obras españolas, no solo en aquellas de la literatura oral que han sido conservadas en manuscritos a lo largo del tiempo, sino también en cancioneros y obras clave de nuestra tradición escrita como *El Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita. Así, vemos cómo Juan Ruiz los nombra ya en la «Cántica de los clérigos de Talavera», precediendo al archiconocido Tristán:

Ca nunca tan leal fue Blancaflor a Flores
ni es agora Tristán con todos sus amores,
que faze muchas vezes rematar los ardores:
e si la'm parto ¡nunca me dexarán dolores!¹⁶

Por si esta referencia fuese poco, Francisco Imperial dedica una elaborada composición al infante don Fernando en la que sirve de referencias clásicas y eruditas, entre las que se encuentra nuestra heroína codo con codo con el propio Amadís de Gaula:

Del linage del rey Ban
leý e de muchos señores,
e otrosý de Tristán
que fenesçió por amores,
de Amadís e Blancaflores,
e del lindo Apialadoro,
que fue de Écuba lloro
en sus últimos dolores.¹⁷

Y, en celebración del nacimiento de Juan II, el mismo poeta ejerce de hada madrina y le desea un futuro lleno de amor, para lo que vuelve a remitirse a todas las parejas clásicas de moda en la literatura:

-
- 16 Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, de. J. Corominas, Madrid, Gredos, 1973, p. 629, apud. Ana María Mussons Freixas, A. M., «Flores y Blancaflor en la literatura castellana», en José Manuel Lucía Megías, Paloma Gracia Alonso, Carmen Martín Daza, *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992, vol. 2, pp. 570.
- 17 Micer Francisco Imperial, *El dezir a las syete virtudes y otros poemas*, de. C. I. Nepaulsingh, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 96, apud. Ana María Mussons Freixas, art. cit., p. 570.

Todos los amores que ovieron Archiles
París e Tróyolos de las sus señores,
Tristán, Lançarote, de las muy gentiles
sus enamoradas e muy de valores;
él e su muger ayan mayores
que los de París e los de Vyana,
e de Amadís los de Oryana,
e los de Blancaflor y Flores.¹⁸

En consecuencia, son considerados a principios del siglo XV, junto con otros modelos literarios de amor y aventuras caballerescas, como personajes a medio camino entre lo mitológico y lo histórico. Por otra parte, además de inscribirse en la tradición más culta, también conservamos reminiscencias de Flores y Blancaflor en las canciones juglarescas y trovadorescas, especialmente occitanas y catalanas, que han llegado hasta nuestros días. Tiene especial importancia la mención que realiza el trovador Guerau de Cabrera, vizconde de Gerona y de Urgel, alrededor del año 1150 en su *Ensehamen*. Se trata de un reproche al juglar Cabra en el que le echa en cara la ignorancia que muestra en sus poemas, puesto que se olvida de nombrar a personajes clave de la moda literaria de aquel momento, entre los que se encuentra sin falta nuestro enamorado Flores:

Ni sabs d'Ytis
ni de Biblis,
ni de Caumus nuilla faisson;
de Piramus
qui for lo murs
sogri per Tibes passion;
ni de Paris
ni de Floris,
ni del bell'Aia d'Avignon.¹⁹

Podemos encontrar más referencias en famosas narraciones de origen catalán, valenciano o incluso mallorquín, en fragmentos en los que el autor utiliza de nuevo el recurso de la enumeración de amantes conocidos, ya provengan de la tradición ovidiana o de historias de moda en la época. Así, nos encontramos a nuestros «Flors e Blancaflor» sirviendo de ejemplo amoroso, encorsetados entre Píramo y Tisbe y Tristán e Isolda en la obra catalana de *Curial e Güelfa* (de autor anónimo): «Aqui virats Tisbes e Píramos ferse meravellosa festa; Flors e Blancaflor, Tristany e Ysolda, Lançalot e Genebra, Frondino e Brisona (...)»²⁰ Y como parte de decoración amorosa e idílica en

18 Micer Francisco Imperial, ob. cit, p. 85, apud. Ana María Mussons Freixas, art. cit., p. 571.

19 Guerau de Cabrera, *Ensehamen*, en J. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe. et XIIIe. siècles*, Barcelona, M.R.A.B.L., 1972, p. 553, apud. Ana María Mussons Freixas, art. cit., p. 572.

20 *Curial e Güelfa*, ed de R. Miquel i Planas, Barcelona, 1932, p. 445, apud. Ana María Mussons Freixas, art. cit., p. 573.

una sala descrita en *Tirant lo Blanc*, del valenciano Joanot Martorell: «E lo capitá pres del braç a l'Emperadriu e entraren en una altra cambra molt ben emparentada e tota a l'entorn hestoriada de les següents amors: de Floris e Blanxesflors, de Tisbe e de Píramos, de Eneas e de Dido (...)»²¹. También forman parte los amantes de la decoración de una silla de la *Faula* del siglo XIV, de la pluma del mallorquín Guillem de Torroella, dentro del *Cançonier* de los condes de Urgel: «La sella e.l pitral e.l fres, / L'arçó eron de tall francès, / De blanch vori gint entallats, / D'aur et d'argent asaut obrats, / Ab mant'estòria d'amor / de Floris et de Blanquaflor, / D'Isolda la bronda e de Tristan, / Qui per amor s'amerón tan; (...)»²²

El hecho de que se encuentren citas tan tempranas en las letras catalanas se debe al hecho, según Mussons Freixas²³, de que esta literatura se encontraba más próxima a la occitana, mientras que la castellana, por otra parte, podría simplemente reelaborar tópicos que ya se habían extendido gracias a otras tradiciones. En este sentido, también hace referencia a la lírica gallego-portuguesa, puesto que podemos encontrar vagas alusiones a nuestros enamorados en algunas cantigas, como la de Joam Garcia de Guilhade:

Os grandes nossos amores
que mí e vós sempr'ouvemos,
nunca lhi cima fazemos
como Brancafrol e Flores;
mays tempo de jogadores
ja çafou!²⁴

O en la de Dom Dinis:

Qual maior poss', e o mais encoberto
que eu poss'; e sei de Brancaflor
que lhi nom ouve Flores tal amor
qual vos eu ei; e pero são certo (...)»²⁵

Sin embargo, si bien estos ejemplos demuestran que nuestros protagonistas eran bien conocidos ya en la península desde el siglo XII, Mussons Freixas recalca que probablemente su

21 *Tirant lo Blanc*, ed de Martín de Riquer, Barcelona, Ariel, 1979, p. 374, apud. Ana María Mussons Freixas, art. cit., p. 573.

22 Guillem de Torroella, *La Faula*, de. Pere Bohigas i Jaume Vidal Alcover, Tarragona, Tarraco, 1984, vv. 231-242, apud. Ana María Mussons Freixas, art. cit., p. 572.

23 Ana M.^a Mussons Freixas, art. cit., p. 573.

24 CBN 755, CV 358. Ed. Oskar Nobiling, *Romanische Forschungen*, XXV (1908), p. 690, vv. 7-12, apud. Ana María Mussons Freixas, art. cit., p. 573.

25 CBN 522bis, CV 115. Ed. H. R. Lang, *Das Liederbuch des königs Denis von Portugal*, Halle, Niemeyer 1894 [repr. New York, 1972], p. 37, apud. Ana María Mussons Freixas, art. cit., p. 573.

utilización sea parecida a la de un tópico literario, esto es, es posible que los nombres provengan de la tradición francesa a través de Cataluña y los trovadores galaico-portugueses, y que los autores castellanos no conociesen realmente la historia que se escondía detrás de estos dos nombres que acompañan a la inmensa cantidad de amoríos literarios de moda, ya que no se puede demostrar que llegase una historia de Flores y Blancaflor a la literatura castellana con anterioridad al siglo XIV. Incluso presume una hipotética versión provenzal que llegaría a través del Camino de Santiago, puesto que ya aparecen referencias también entre los trovadores provenzales, y cita a Falquet de Romans, que viajó por el norte de Italia, o a Arnaut de Marueilh²⁶.

También encontramos menciones a nuestra historia de forma mucho más completa en manuscritos, aunque nunca de forma exenta. Flores y Blancaflor, además de formar parte de esta tradición amorosa clásica, se encuentran incorporados en conocidas obras cronísticas, aumentando su verosimilitud. Se puede ver ya desde el siglo XII su intrusión en una crónica de origen navarro, el *Liber Regum*, lo cual supone una mención ya muy temprana²⁷, pero las alusiones más estudiadas son, sin duda, las que se encuentran en el interior de la denominada *Crónica Carolingia* o *Fragmentaria*, del siglo XIV, en la *Gran Conquista de Ultramar* y, finalmente, en las *Bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar, a finales del siglo XV. El *Liber Regum* adelanta ya en 1194-96 lo que desarrollarán posteriormente *La Gran Conquista de Ultramar* y la *Crónica Carolingia*: la asombrosa (y ficticia) relación de parentesco entre el emperador Carlomagno y nuestros amantes, por la cual este sería nieto de Flores y Blancaflor, e hijo de Berta «la de los pies grandes»: «El rei Charle Marthel ouo fillo a Pepin lo Petit. Est rei Pepin lo Petit priso muller la reina Bertha con los grandes pedes, qui fo filla de Floris e de Blanca Flor, et ouo en ella fillo a Charle Mayne, l'emperador de França.»²⁸ La llamada *Gran Conquista de Ultramar* sigue la *Estoire d'oultre mer*, también titulada *Livre d'Eracles*, que viene a su vez de una obra de Guillermo de Tiro: *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, la cual incluye muchas narraciones francesas y de la frontera con España²⁹, entre ellas el poema épico de Berta «aux grands pieds», madre de Carlomagno e hija, a su vez, de Flores y de Blancaflor. Se trata de un texto de alrededor de 1293 en el que se observaron por vez primera algunas interpolaciones que hablaban de la leyenda de Flores y Blancaflor, y fue, según Baranda, el testimonio por el que se sabe que «la versión que había

26 Ana María Mussons Freixas, art. cit., p. 575-576.

27 Maria Jesús Lacarra, «La peregrinación jacobea como motivo narrativo en *Flores y Blancaflor*», en *El culto jacobeo y la peregrinación a Santiago a finales de la Edad Media: crisis y renovación*, en prensa, p. 2.

28 Louis Cooper, de., *Les Oeuvres d'Adenet le Roi*, IV: *Berte aus grans piés*, París: Presses Universitaires de France, 1963, pag. 34, apud. Francisco Bautista, *La materia de Francia en la literatura medieval española. La «Crónica carolingia». Flores y Blancaflor. Berta y Carlomagno*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2008, p. 41.

29 Ana María Mussons Freixas, art. cit., p. 569.

circulado en la España medieval era distinta de la que ofrecía el impreso»³⁰. La *Crónica Carolingia*, texto pseudo-historiográfico compuesto a partir de la *Estoria d'España*, desarrollará esta genealogía fabulosa con más detalle, en lo que los críticos titulan *La Crónica de Flores y Blancaflor*³¹. En 1963 se produjo un importante descubrimiento: José Gómez Pérez, investigador en la Biblioteca Nacional de Madrid, descubrió por casualidad una larga interpolación del romance de Flores y Blancaflor en una reescritura de la famosa *Estoria de España* de Alfonso X El Sabio, reescritura que se hizo durante el reinado de Sancho IV, en el siglo XIV, y que incluía nuevos materiales como esta narración. Gómez Pérez escribió un artículo acerca de su descubrimiento³² que pasó desapercibido durante un largo periodo de tiempo ya que no lo incluyó dentro de las investigaciones acerca de Flores y Blancaflor, sino que se refirió únicamente a la parte que enlazaba la historia con el ciclo carolingio, por lo que los estudios acerca de este importante descubrimiento han sido bastante tardíos. Grieve ha sido una de las personas más dedicadas en sacarlo a la luz y analizar y contextualizar estas conexiones³³, y su obra constituye el estudio más extenso del artículo de Gómez Pérez y sus significados.

De él podemos deducir, por ejemplo, el contexto político en el que se encontraba en el siglo XIV la relación entre España y Francia. Así, explica que la historización de la leyenda de Flores y Blancaflor responde a una «lógica social del texto»: en 1269, Alfonso el Sabio arregló el matrimonio entre su hermano, Fernando de la Cerda, con la princesa Blanche, hija de Luis IX, uno de los descendientes de Carlomagno: «(...) thereby creating a political alliance with France as well as a relationship to the lineage of Charlemagne.»³⁴ Sin embargo, Fernando murió en 1275, y como suele ser habitual, se creó un enorme conflicto de herederos entre Alfonso de la Cerda, hijo franco-español de Fernando, y Sancho, hermano del anterior rey, Alfonso X, que falleció a su vez pocos años más tarde, en 1285. Los datos históricos resultan importantes puesto que Grieve ve en la utilización de nuestros inocentes enamorados como antepasados de Carlomagno una alegoría política:

First of all, it is possible that the names Fernando and Blanche, or Blanca and she would have been called in Spain, recall Flores and Blancaflor. Secondly, the historical relationship of the real Blanca to Charlemagne reminds us of Blancaflor's historical relationship to

30 Nieves Baranda, «Los problemas de...», p. 27 Como veremos en el siguiente apartado, una de las diferencias más relevantes entre las versiones interpoladas en las crónicas manuscritas y la versión impresa castellana es la diferencia en la descendencia de los amantes.

31 Probablemente, para diferenciarla de la versión impresa, *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, con la que guarda ciertas diferencias narrativas e históricas.

32 José Gómez Pérez, ob. cit.

33 Patricia E. Grieve, «Floire and Blancheflor»....

34 Patricia E. Grieve, «Floire and Blancheflor»..., p. 34.

Charlemagne.³⁵ What is most important is that a glorious French and Spanish dynasty is recalled in the Chronicle at a time in the late thirteenth century of lineage and dynastic inheritance, and when that dynastic inheritance involved Spain and France. The *Crónica de Flores y Blancaflor* argues indirectly for the importance of dynasty and for a historical, even divine, establishment of a dynasty that links the thrones of Spain and France.³⁶

Como veremos más adelante a lo largo de este trabajo, puede encontrarse asimismo una estrecha relación entre la leyenda y la religión, no solo por la importancia que guarda el Camino de Santiago como detonante narrativo en la historia, sino también desde un punto de vista contextual. Grieve analiza el papel de la herencia del ficticio rey árabe de España, llamado «Fines», «Félix», «Fénix» o «Felice» según la versión que tratemos de la historia. Según sus análisis, Fines sería un descendiente directo a su vez de reyes reales que gobernaron Al-Andalus durante la época dentro de la cual se encuadra la escritura de la *Estoria de España*. Así, se nombran reyes como Ysca, Yxid o Abilit, y sus luchas con los reyes cristianos de Asturias, como Pelayo, Favila, Alfonso el Católico y Fruela. Con esta última Flores deberá lograr hacer las paces en una de las versiones de la historia, tras convertir todo el reino al cristianismo. A esto se le añade la tensión religiosa del Cisma de Occidente, durante el cual Castilla apoyó fervientemente al Papado de Roma. Así, concluye Grieve:

In the late fourteenth century, then, *Crónica de Flores y Blancaflor* would gain renewed life by emphasizing the Roman papacy, the glorious heritage of a dynasty through marriage between a Spanish man and a French woman, and additionally by calling attention to the matrilineal inheritance.³⁷

Finalmente, a finales del siglo XV hay una última interpolación de la historia en otra obra, titulada *Las bienandanzas e fortunas* (1471-1476) de Lope García de Salazar. Se trata de nuevo de una crónica en la que vuelven a confluir las tendencias legendarias e historiográficas, mezclando lo real y lo ficticio y adaptando la literatura de transmisión oral para fines históricos. Grieve recalca que esta obra agrupa características de las dos versiones francesas originarias (recordemos que eran el «Conte» y el «Roman»), así como algún hecho que aparece solo en la versión Italo-española de la historia, como es la muerte de la madre de Blancaflor poco después de dar a luz. Así, se trataría de una versión que podría considerarse como intermediaria entre los puntos comunes de las dos leyendas francesas, la «Crónica» que relaciona estas versiones con la ascendencia carolingia, por los motivos históricos y políticos que acabamos de ver, y finalmente con una vertiente más moderna que pertenece a la rama más mediterránea del cuento y que es la que nos afecta directamente en este trabajo, puesto que es la que incluye la versión impresa titulada *La historia de los dos enamorados*

35 Esto es, sería una relación inversa: mientras que Blanche es descendiente de Carlomagno; la relación ficticia del emperador con nuestra Blancaflor consiste en que él es su nieto.

36 Patricia E. Grieve, «*Floire and Blancheflor*»..., p. 34.

37 Patricia E. Grieve, «*Floire and Blancheflor*»..., pag. 35.

Flores y Blancaflor, del siglo XVI, en cuyo análisis nos centraremos especialmente.

2.2.2. Los primeros impresos

La trayectoria de la historia de Flores y Blancaflor durante y tras la invención de la imprenta resulta mucho más interesante de analizar y al mismo tiempo extremadamente más complicada, ya que al ser un tema mucho menos estudiado por la crítica, la bibliografía es mucho más escasa. Habría que comenzar recordando que las tradiciones de las dos versiones son, como han ido descubriendo distintos estudiosos acertadamente, completamente distintas. Esto es, la historia que podemos leer copiada en los textos de las crónicas medievales, con su defensa del legado carolingio en España, es una hermana melliza, que no gemela, de la historia que se populariza a partir del siglo XVI mediante impresos y que tendrá una extensión popular hasta más allá del siglo XX. Sorprendentemente, la historia que llega a la imprenta tiene mucha más relación con el *Cantare* italiano que con su antecesora castellana, con la que no comparte la mayoría de rasgos contextuales, de contenido, geográficos e incluso léxicos, como veremos.

Bautista analiza de manera muy acertada la relación entre la genealogía carolingia que hemos visto y la tradición italiana de la leyenda, señalando ciertas diferencias muy esenciales entre las dos versiones como es la de la geografía: así, en la versión de la *Crónica*, Flores es el hijo del rey de Hungría, lo que traslada la acción final al lugar en el que comienza precisamente la leyenda de Berta «aux grands pieds», uniendo de forma algo forzada ambos linajes. En la versión impresa, sin embargo, la acción no sale de la Península, por lo que la relación con Carlomagno queda rota, y los descendientes de Flores y Blancaflor no tienen ya ninguna relación con Francia. Todo esto da lugar a la creencia de que en el subarquetipo que engloba al «grupo meridional» (constituido por el *Filocolo*, el *Cantare di Fiorio e Biancifiore* y la versión castellana que llega a las imprentas) que difiere de las versiones anteriores, las innovaciones se forman, como afirma Bautista, en su llegada a Italia, «fundiéndose con detalles del *Roman*», es decir, provienen de una fusión de la rama popular: «En este contexto, es altamente probable que (...) quien lo adaptaba en el norte de Italia segregara el relato de Flores y Blancaflor, concediéndole de nuevo una vida literaria independiente de su vinculación carolingia.»³⁸ Para ello se basa a su vez en la tesis de Crescini, que supone un intermediario franco-véneto donde se habría juntado esta historia con el «*Roman*»³⁹.

38 Francisco Bautista, «Floire et Blancheflor en España e Italia», *Cultura Neolatina*, 67 (2007), p. 155.

39 Vincenzo Crescini, ob. cit., pp. 10-15, apud. Francisco Bautista, ob. cit., p. 155.

Lo que tenemos claro es que esta leyenda, en la versión conservada que no se relaciona ya con la rama carolingia y cuyas características son muy distintas a las de la crónica, se difundió por toda Europa mediante la imprenta como un reguero de pólvora y fue todo un «best seller» durante varios siglos. La primera referencia que conservamos es una publicada en Alcalá de Henares en 1512 por Arnao Guillén de Brocar, con portada: «Flores y Blancaflor. La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor, rey y reyna de España y emperadores de Roma. Nuevamente imprimido en la noble Universidad de Alcalá de Henares», y con un colofón que acredita el editor y el año de publicación. Sin embargo, esta información nos ha llegado gracias al trabajo de un bibliógrafo francés, llamado Charles Brunet⁴⁰, que fue el único que llegó a ver este ejemplar, puesto que se encuentra en paradero desconocido. Esta versión meramente testimonial resulta extremadamente importante en la historia de nuestros amantes, ya que de ser real se trataría de la primera versión exenta de la leyenda, que como afirma Baranda, seguiría editándose sin ningún cambio hasta casi el siglo XIX.⁴¹ Por otro lado, Lacarra afirma que podrían encontrarse ediciones anteriores a esta⁴², comentario que trataremos más adelante por sernos de vital importancia en una de las hipótesis de este trabajo.

Las ediciones posteriores de la *Historia* impresa que se conservan son las siguientes: una en Sevilla, en el Taller de los Cromberger (famosísimos editores durante el siglo XVI), ca. 1512-1532 (no se sabe con seguridad), y conservada en la Biblioteca Marziana de Venecia; otra también en Sevilla, atribuida a Juan Cromberger, puede que de 1532, conservada en la British Library de Londres; una última en Sevilla, también de Juan Cromberger, atribuida al mismo año y conservada en la Biblioteca de la Sorbona, en París; dos en Burgos, atribuidas a Felipe de Junta durante los años 1562 y 1564 y conservadas, respectivamente, en la Hispanic Society of America, en Nueva York, y en la Biblioteca Nacional de Madrid; y, finalmente, como para cerrar el círculo, la última versión impresa se atribuye de nuevo a Alcalá de Henares, aunque esta vez de las manos del editor Juan Gracián, en 1604, y se conserva actualmente en la Bibliothèque Nationale de Francia⁴³. Luego hubo más impresos que no reflejan la popularidad que alcanza la obra «y que tampoco corresponde con los inventarios y registros de libreros sevillanos.»⁴⁴ (Imágenes 2, 3, 4 y 5)

40 J. C. Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, París, Ed. Firmin Didot, 1860-65, vol. II, col. 1300.

41 Nieves Baranda,, «Historia de flores y Blancaflor», en C. Alvar y J. M. Lucía, *Diccionario filológico de literatura medieval española*, Madrid, Castalia, 2002, p. 622.

42 María Jesús Lacarra, art. cit, p. 3.

43 Nieves Baranda., «Historia de flores y Blancaflor»..., p. 623. También se pueden encontrar estas ediciones, con sus descripciones, en el catálogo en la red impulsado por el grupo Clarisel: < <http://grupoclarisel.unizar.es/comedic> > [consultada el 28.07.2016].

44 María Jesús Lacarra, art. cit. p. 4. También se encuentra en el catálogo del grupo Clarisel: < <http://grupoclarisel.unizar.es/comedic> > [consultada el 28.07.2016].

Si seguimos la hipótesis de la rama mediterránea, habría que concluir que la traducción de nuestra historia del italiano al castellano tuvo que hacerse a finales del XV o principios del XVI, ya que son las mismas fechas en las que se imprimieron otras historias parecidas con semejantes rasgos narrativos y tipográficos⁴⁵. Siguiendo los estudios de Bautista y Lacarra, conocedores del análisis que realizó Vincenzo Crescini acerca del cantar, se puede afirmar que esta versión impresa no proviene, como podría esperarse, de la tradición manuscrita que hemos nombrado antes, incluida en crónicas, sino que se aproxima a la denominada «rama meridional» que se difunde en Grecia, España e Italia. Por lo tanto, podemos afirmar que proviene de reelaboraciones hechas en Italia durante el siglo XIV e influidas por el *Cantare* (y el *Filocolo*, aunque en menor medida). Sin embargo, no depende directamente de ninguna de ellas, y sus orígenes se diluyen en la rama italiana, siendo su origen más cercano un misterio aún hoy en día. Mussons Freixas, que también liga nuestra *Historia* publicada con un original italiano y diferencia por completo la tradición narrativa de la historia encontrada en la *Gran Conquista de Ultramar* y la impresa en el siglo XVI, afirma: «Creo que no es necesario vincular la versión de la GCU y la de la crónica con la Historia conservada porque pueden estar siguiendo tradiciones diferentes.»⁴⁶ Sin embargo, un poco más adelante añade algo que realmente nos es de interés:

La *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor* presenta una estructura que permite suponer que su compilador se sirvió de una versión del *Cantare* (o de su fuente) a la que añadió sendas amplificaciones en el principio y el final. Estos añadidos pueden ser obra del refundidor del siglo XVI, pero este puede estar resumiendo de memoria episodios conocidos de estos personajes o de otros. No debemos olvidar que los viajes a Roma, las visitas al Papa, el obsequio de las reliquias, las navegaciones a través del Mediterráneo, las coronaciones, festejos de bodas y las genealogías ilustres eran muy del gusto de la sociedad medieval y los encontramos en muchos relatos tanto épicos como novelescos.⁴⁷

Como bien afirma Mussons Freixas, resulta muy interesante el hecho de que la versión castellana, que procede del *Cantare* italiano, se encuentra sin embargo ampliada en el inicio y en el final, añadiendo toda una serie de datos que aunque no constituyen una gran influencia en el núcleo narrativo (esto es, la historia de los dos enamorados), sí que representan una importante diferencia a la hora de catalogar el texto y de inscribirlo en una u otra tradición literaria, histórica o política. Según la propia autora, el origen de nuestra versión impresa sería el del «roman courtois» francés, que llega a Italia y España en el s. XIII y pervive tres siglos más tarde. Así, dice que: «un análisis lingüístico del texto, apoyado con estudios serios de sus topónimos, podrá ayudarnos a evidenciar

45 María Jesús Lacarra, art. cit., p. 4.

46 Ana María Mussons Freixas, ob cit., p. 579.

47 Ana María Mussons Freixas, ob. cit., p. 580.

los arcaísmos y sus rasgos primitivos para poder afirmar con más certeza que versiones escritas anteriores han existido y circulado por Castilla»⁴⁸, esto es, no cree que haya existido una *Historia* castellana previa al siglo XV.

En el siguiente apartado examinaremos con más detenimiento esta serie de similitudes y diferencias del impreso castellano con la versión italiana con la que se le relaciona, y analizaremos estas ampliaciones que se encuentran en la versión española que se hizo tan conocida por toda la Península hasta el siglo XVIII, lanzando alguna suposición acerca de por qué podrían haberse elaborado.

48 Ana María Mussons Freixas, ob. cit., p. 581.

3. LA HIPÓTESIS ITALIANA

3.1. Diferencias entre las dos versiones españolas: la manuscrita y la impresa

Como ya hemos señalado, la *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, que tan popular se volvió a partir del siglo XV en España, tiene unos antepasados que no son los que podrían darse por supuestos si se sigue el hilo de este trabajo. No se trata, por lo tanto, de una impresión directa de la historia hispánica previamente manuscrita, como sería lógico, sino de otro cuento totalmente distinto, cuyo núcleo continúa siendo el mismo pero que contiene unos cambios esenciales en la narración que han llevado a determinar que el origen de los dos cuentos españoles no es en absoluto parecido.

Realizando una breve recapitulación y remitiéndonos al esquema de Bautista (Imagen 1), podemos apreciar que nuestra *Historia* impresa se encuentra entre la llamada «rama meridional» en el árbol familiar de las versiones de la historia de los amantes. Esto es, se trata de una hermandad entre la versión griega, la italiana y la española impresa en 1500, todas las cuales gozan de una serie de características casi idénticas que las diferencian de los manuscritos españoles. Tanto Bonilla como Baranda han enumerado esta serie de desigualdades entre las dos historias españolas. Resulta relevante por lo tanto hacer un breve repaso de estas divergencias, puesto que demuestran sin dejar lugar a dudas que nos encontramos con dos tradiciones diferentes. Adaptaremos el estudio de Baranda, por ser demasiado exhaustivo, y pasaremos a denominar dos ramas simplificadas: X e Y, siendo X representante de las dos versiones francesas (esto es, la «Aristocrática» y la «Popular»), así como de la versión encontrada en la *Estoria de España*⁴⁹; e Y, representante de la versión impresa española y de la italiana.

Las disimilitudes que consideramos más importantes entre los rasgos narrativos de las diferentes versiones son, pues, las siguientes: en X se dice que los padres de Blancaflor son franceses, mientras que en Y son romanos (algo que será clave para la evolución y el final de la historia, puesto que los amantes acaban heredando el imperio de Roma). Asimismo, la historia de los padres de Blancaflor queda más obviada en X: la madre no tiene nombre (excepto en la versión española manuscrita, donde se llamará Berta como su futura nieta, probablemente como anticipo del linaje carolingio) y continúa viva a lo largo de la historia, mientras que en Y vemos cómo la madre

49 Baranda las reconoce, siguiendo el estudio de Gaston Paris, como I, II y IV respectivamente, por ser la versión de la *Estoria* la última en ser encontrada.

tiene un nombre propio y totalmente inventado (Topacia) y cómo muere al dar a luz a Blancaflor, bautizándola como cristiana en el acto. Por otra parte, también se puede apreciar cómo el tema de la magia solo se encuentra presente en Y, ya que la pareja cuenta con nada menos que dos anillos mágicos a lo largo de la historia: uno que avisa a Flores de los peligros que puede sufrir Blancaflor, facilitando su rescate; y otro que protege a ambos de la muerte en la hoguera a la que son condenados por el «almirante». Por otra parte, Flores hace un intento de suicidio al enterarse de que Blancaflor está muerta en X, pero este desaparece en Y. Finalmente, consideramos importante destacar que tras heredar el reino de sus padres, Flores y Blancaflor se convierten en reyes o de Hungría o de Almería en X, y emperadores de Roma en Y (en la versión española que tratamos, dejan a su hijo ficticio Gordión o Godorión como rey de España).

También cabría resaltar las diferencias estilísticas y narrativas entre X e Y, o por lo menos entre las dos versiones españolas: la manuscrita y la impresa. En esto disiento hasta cierto punto con la afirmación de Baranda en la que estipula que la *Historia*, al centrarse en las hazañas y las aventuras hace que lo narrativo prevalezca, por lo que los personajes «no son más que figuras planas que desempeñan unos papeles prefijados e inmutables»⁵⁰. Si bien es cierto que este tipo de narraciones son plenamente maniqueas y que el estilo narrativo se encuentra contextualizado en su época, es evidente que el autor o el transcriptor de la *Historia* impresa ha logrado alcanzar un grado de arte literario que supera con mucho el de las versiones cronísticas. Pese a que evidentemente se trata de géneros distintos y no cabe esperar las mismas técnicas para ambos (además de la diferencia abismal en la fecha de composición, el contexto literario y el de recepción⁵¹) los personajes de la *Historia* sufren ligeras evoluciones y se puede ver cómo nuestros amantes van creciendo hacia la madurez con cada obstáculo que se interpone en su amor. Ejemplos de la evolución narrativa que podemos apreciar en la *Historia* impresa son, por ejemplo, el cambio de opinión de la reina madre de Flores al acabar desvelándole en pleno llanto la verdad acerca de Blancaflor, esto es, que la han vendido como esclava, en lugar de haber muerto por causas naturales. Se trata de una evolución crucial del personaje puesto que, si bien el rey Felice, padre de Flores, conserva su papel de villano casi hasta el final de la historia, la madre acaba ablandándose y ayudando a la realización del amor de los protagonistas, regalándole incluso a su hijo el anillo mágico que los salvará posteriormente de la muerte.

50 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 26.

51 El contexto de recepción resulta extremadamente importante en esta obra, puesto que se encuentra con los primeros impresos populares que aglutinan una serie de obras de ficción que podían influirse las unas a las otras a lo largo del proceso de impresión.

Por otra parte, Baranda afirma que el único personaje que presenta una ligera evolución a lo largo de la trama es Flores, alegando que se vuelve cada vez más cauteloso respecto a su padre al descubrir sus trampas y poco a poco «rompe con la voluntad paterna»⁵². Si bien estamos totalmente de acuerdo con esta afirmación, consideramos que el cambio que puede apreciarse en Flores, tras una lectura atenta de la historia, es mucho mayor. En los primeros capítulos, vemos como su infancia se encuentra dirigida por sus padres hacia la herencia del trono, como es habitual, para lo que contratan incluso a un reconocido maestro, del que se nos dice incluso el nombre: Mahomat Audalí. Sin embargo, los reyes se inquietan al descubrir por boca del tutor que Flores es incapaz de concentrarse en las clases por culpa de su obsesión por la pequeña Blancaflor, y esto llevará irremediablemente al primer momento en el que el rey Felice decide separar a los dos amantes, enviando a Flores a Montorio bajo la tutela de su tío. Apartado de Blancaflor, le sobreviene una enfermedad amorosa muy intensa, de tal modo que a Felice vuelven a llegarle noticias de la incompetencia de Flores. Todo apunta a que Flores no cumple con el ideal caballeresco y principesco para el que se encuentra destinado, lo que constituye una enorme preocupación para sus padres. Sin embargo, en el constante rescate que Flores hace de Blancaflor podemos ver cómo nuestro príncipe acaba demostrando al mundo que tiene todas las cualidades para ser un buen heredero al trono. En primer lugar, cumple con las cualidades físicas y caballerescas al rescatar a Blancaflor de la condena de muerte, venciendo al senescal del rey en un duelo con espadas. En la descripción de la batalla se lee cómo Flores, que es un muchacho, se presenta como más ágil y más fuerte que un soldado experimentado, todo ello imbuido por el amor de Blancaflor. Así, la apatía física que Flores delataba en Montorio es superada de una vez por todas, y Flores da un enorme paso hacia la madurez al producir su primera muerte. El segundo ejemplo que delata la enorme evolución del personaje de Flores se dará en el segundo rescate de Blancaflor, esto es, de la torre donde la tiene encerrada el «almiral». En esta prueba es evidente que la fuerza bruta no es efectiva, por lo que Flores esboza toda una estrategia por la que se amiga con el capitán al cargo de la torre. Primero, entra en los dominios del «almiral» fingiendo que ha perdido su halcón⁵³, y posteriormente se gana su amistad por medio de partidas de ajedrez. Esto demuestra no solo que Flores ha retenido sin duda algo de los conocimientos de Mahomat Audalí, sino que conoce las artes de la estrategia y de la persuasión. Así se percibe cómo únicamente después de haber controlado tanto la lucha como el arte de la logística, el príncipe logra llegar a la cámara de Blancaflor y reunirse con ella.

52 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 26.

53 Esto constituye una dulce ironía si tenemos en cuenta que el motivo del halcón perdido es un indicador claro de que el caballero que no es capaz de controlar su ave amaestrada no es demasiado experimentado y le va a sobrevenir un destino funesto (como se ha analizado con el ejemplo de Calisto en *La Celestina*). Esto es, Flores simula una torpeza claramente reconocida no solo por el capitán de la torre, sino por el lector o el auditorio de la *Historia*, que reconocerán rápidamente el motivo y verán la agudeza real que se esconde detrás de la farsa.

Por lo demás, sí que se echa en falta una descripción más detallada, tanto externa como interna, de Blancaflor, de la que únicamente se nos dice que es enormemente bella y que servirá como catalizador para la madurez y la autosuperación de su amado. De nuevo, nos encontraríamos con el tópico de la damisela en lo alto de la torre esperando a ser rescatada, de la que no podemos conocer sus pensamientos ni sus motivaciones, y cuyos sentimientos nos suelen llegar a través de terceros. En este caso, puede pensarse que la figura de Blancaflor tiene un papel casi alegórico en la narración: si bien Flores es el que encarna la acción, Blancaflor personifica los valores por los que se consideraba que era justo y noble luchar: la belleza, la pureza, la cristiandad, etc. Sí que es cierto que Blancaflor actúa en la historia en el momento en el que Flores se introduce en su alcoba, pidiéndole que se convierta al cristianismo antes de yacer juntos. Sin embargo, esto es sin duda una recurrencia del autor, ya que en un relato de este calibre no puede contemplarse la opción de que una cristiana (la encarnación de la cristiandad en la España mora, incluso) yazca con un musulmán. En versiones posteriores, como veremos más adelante, esta situación cambia notablemente.

En todo caso, de esta breve comparación podemos afluir a la misma conclusión a la que llega Baranda, esto es, que la versión española impresa (que ella denomina «E») tiene sin duda mucho más que ver con las italianas que con la española manuscrita (y no digamos con las primitivas francesas), pero que sin embargo continúa guardando ciertas diferencias con ellas, diferencias que alejan de alguna manera la versión impresa y las italianas: «y que parecen apuntar a que el texto que nosotros editamos deriva de una fuente ligada a la de Boccaccio y el *Cantare*, pero quizá no idéntica»⁵⁴. Podría hablarse pues de la posible existencia de un «eslabón perdido» entre las versiones italianas y la castellana que ha llegado hasta nuestros días, una versión que se encontraría en un punto medio entre la modernidad y la leyenda. Por desgracia, los estudios se difuminan tras la afirmación del parentesco entre estas dos tradiciones, y es evidente que aún queda mucho por descubrir sobre este propósito para poder afirmar con rotundidad de dónde proviene nuestra *Historia*.

Lo que sí que ha podido comprobarse, sin embargo, es que *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor* que fue publicada alrededor de 1500⁵⁵ tiene más que ver con el romance editado y comentado por Vizenzo Crescini que con la obra clásica en prosa de Boccaccio, *El Filocolo*, por lo que en este estudio nos centraremos únicamente en las semejanzas y disimilitudes entre el cantar italiano y la *Historia* española.

54 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 26.

55 Siendo, como hemos dicho, la primera copia encontrada testimonialmente fechada en 1512, vid. p. 15.

3.2. Características de la *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*

3.2.1. La refundición

La divergencia más evidente que nos encontramos entre el *Cantare* italiano y la *Historia* española es la añadidura de varios capítulos, de origen desconocido, en nuestra segunda versión: cinco al inicio de la narración y uno al final. Estos capítulos, que no se encuentran en el cantar italiano, narran el encuentro y el matrimonio de sus padres, Topacia y Persio, así como sus viajes alrededor de toda la península itálica, hasta que Topacia se queda embarazada por milagro del apóstol Santiago y deciden emprender el camino de peregrinación a Santiago de Compostela, momento clave en el que comienza, en todas las versiones de la historia, el auténtico conflicto narrativo: Persio es asesinado, Topacia es raptada por el rey de España y así Blancaflor llega a crecer junto a Flores en el castillo real. Por otra parte, al final de la historia se añade un breve capítulo, redactado casi con prisas, en el que se explica cómo Flores y Blancaflor acaban regresando a Roma para ejercer como emperadores, dejando a su hijo Gordión como regente en España.

El origen de estos capítulos en la *Historia* española es completamente desconocido, así como las motivaciones para su creación, pero sin lugar a dudas son parte esencial de la versión que se extendió por toda España. El impreso más antiguo que poseemos fue creado en el taller de los Cromberger en Sevilla, entre 1512 y 1532, aunque podemos deducir que la historia recogida en la primera impresión de Alcalá de Henares en 1512, cuyo testimonio da Charles Brunet, contenía la misma trama, al calificarse a los amantes en el título como «rey y reyna de España y emperadores de Roma». Bonilla ya en su análisis de principios del siglo XX delata la estrecha relación entre las dos historias, afirmando que «una redacción del mismo *Cantare* o semejante, italiana, haya penetrado en España, donde fue refundida, pudiendo aprovechar el refundidor las versiones de origen francés que debían de correr en la tradición oral y en la poesía popular española⁵⁶». Esto es, puede ser posible incluso un origen con tres cabezas en el que hayan influido las tradiciones francesa, italiana y española.

3.2.2. Orígenes de la versión española impresa: italianismos

La refundición española con la que contamos, sin embargo, presenta rasgos consistentes y uniformes que llevan a pensar sin lugar a dudas en un origen italiano. Y lo que es más, los cinco

⁵⁶ Bonilla y San Martín, ob. cit., p. 15.

primeros capítulos presentan características semejantes a los que se pueden ver más adelante en el resto de la historia original. La suposición de que los dos fragmentos de la historia provienen, al menos en su mayor parte, de la misma pluma, es bastante defendible. Podríamos incluso ir más allá y analizar paso por paso algunas de las características de estos primeros cinco capítulos (ya que el último nos es de menos interés en la historia por tratarse de un capítulo de clausura) para intentar acercarnos a una posible explicación del por qué de su adición y de la continua referencia a Roma. Antes del análisis pormenorizado de estos italianismos, nos remitiremos brevemente a la obra de J. H. Terlingen⁵⁷ para definir los criterios de identificación que realiza en la identificación de los préstamos italianos en español. Nos encontraríamos pues con el criterio fonético y morfológico, dentro del cual nos ayuda especialmente la actuación de los sufijos *-eza* e *-iquia*; el criterio semántico; el de la vitalidad; y finalmente, el cronológico o histórico, puesto que existen sustantivos españoles que provienen del latín pero que no aparecen documentados hasta el siglo XVI, lo que da pie a pensar en la influencia italiana. En cuanto a los motivos exteriores de los préstamos, resulta interesante introducir estas palabras de Terlingen que nos sirven como preámbulo a las relaciones entre Italia y España que posteriormente veremos y que podrían ser claves en la aparición de nuestra *Historia*:

Una vez alcanzado cierto nivel de cultura, el roce de una comunidad lingüística con otra de cultura más avanzada, no dejará de dar origen a una transmisión de elementos de ésta a aquélla. (...) Así vemos que los italianos, a fines del siglo XV y comienzos del XVI, maestros de toda Europa en letras, pintura y escultura y desde varios siglos peritos en materia de navegación y comercio, tuvieron a los españoles, según dice Castellón, por los maestros de la cortesanía (...) De todo esto resulta que los préstamos lingüísticos tienen aspecto doble: podemos considerarlos desde el punto de vista del idioma que los exporta y del que los importa. Del conjunto de estos préstamos se podrá concebir la intensidad de las relaciones mutuas entre dos comunidades lingüísticas y formarse una idea de la índole de las conexiones culturales que han mediado entre ambos pueblos⁵⁸.

Ya en el primer capítulo, cuyo título resume, como era la costumbre, la historia a grandes rasgos⁵⁹, nos encontramos con que Persio, padre de Blancaflor, gobierna sobre la mayor parte de Roma, y Topacia, su futura esposa, es «hija del Marqués de Ferrara y sobrina del Duque de Milán»⁶⁰. Estos dos títulos nobiliarios no solo son reales y adecuados a la época (aunque no parece

57 J. H. Terlingen, *Los italianismos en español. Desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII*, Amsterdam, N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1943, p. 37-41.

58 J. H. Terlingen, ob. cit, p. 24.

59 «Aquí comienza la historia de Flores y Blancaflor, y de su descendencia y de sus amores, de cuánta lealtad ovo entre ellos, y de cuántos trabajos y peligros pasaron en el tiempo de sus amores, siendo Flores moro y Blancaflor cristiana. Y de cómo, por voluntad de Dios Nuestro Señor, se convirtió Flores a los mandamientos de Dios y de la Santa Madre Iglesia por intercesión de Blancaflor. Y de cómo fueron marido y muger y sucedieron reyes de España, e convirtieron toda la España a la fe de Nuestro Señor Jesu Christo; y de cómo después fueron emperadores de Roma, según adelante veréis», en Nieves Baranda y Víctor Infantes, ed., *Narrativa popular...*, p. 85.

60 Nieves Baranda y Víctor Infantes, ed., *Narrativa popular...*, p. 85.

que ambas casas hayan establecido contacto a lo largo de la historia) sino que incluso su situación en el mapa de la península itálica es perfectamente coherente con el resto de la historia. La insistencia por marcar un linaje tan preciso y conocido a la madre de Blancaflor destaca aún más si lo comparamos con el linaje de Flores, que al fin y al cabo es el principal protagonista de nuestra historia y cuyos padres son, vagamente, «reyes de España». Recordemos que su madre, la reina, ni siquiera posee un nombre a lo largo de la historia más allá de su título, y que su padre, el rey Felice, tiene un nombre que no solo no es adecuado para un rey de ascendencia árabe sino que proviene claramente de un adjetivo italiano (probablemente adaptación del latino «Félix» que se encuentra en las antiguas versiones de la historia). Es más, la propia palabra «duque» puede incluso provenir de un italianismo, ya que como afirma el Dr. Terlingen, «la acepción del vocablo no está consignada en ningún diccionario español»⁶¹. Efectivamente, encontramos que la palabra aparece en el lenguaje peninsular a partir de 1579 en documentos históricos⁶². Sin embargo, más adelante nos encontramos con los adjetivos «belleza» y «gentileza» para describir a la noble Topacia⁶³, adjetivos cuyo origen parece ser indiscutiblemente italiano debido al prefijo *-eza*. Terlingen añade además que el sustantivo «belleza» solo se encuentra en la literatura española a partir del siglo XV, y siempre de la mano de autores que han sufrido alguna influencia italiana⁶⁴. También podemos destacar la palabra «embajador»⁶⁵, que vendría del italiano «ambasciatore» o «imbasciatore», y a su vez del latín (AMBACTIA y AMBACTIATA). No parece encontrarse en ningún glosario hasta el siglo XV, y desde mediados de este siglo se encuentran estas acepciones con la acepción italiana de «mensajero»⁶⁶. Baranda incluso destaca algún italianismo en su propia edición, algunos evidentes como la utilización directa del italiano de «caríssima» e «ilustríssimo», que conservan incluso la doble *s*⁶⁷. De hecho, esta palabra aparece en poquísimos casos entrando ya el siglo XVII (concretamente en 1599), y desde luego con *s* simple⁶⁸. A esto podríamos añadirle la aparición en el texto de la fórmula «ilustríssima señoría», siendo esta segunda palabra un título también de procedencia italiana, como afirma Terlingen («signoria»), y que aparece definido como un título para la soberanía de estados particulares gobernados como repúblicas⁶⁹, esto es, completamente indicado para los rangos de los nobles que se nombran al principio de la historia. De nuevo destacaremos que se trata de un

61 J. H. Terlingen, ob. cit., p. 167.

62 Real Academia Española, Banco de datos (CORDE), *Corpus diacrónico del español*, [disponible en línea] <<http://www.rae.es>> [consultado el 14.08.2016].

63 Nieves Baranda y Víctor Infantes, ob. cit., p. 85.

64 J. H. Terlingen, ob. cit., p. 359.

65 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 86.

66 J. H. Terlingen, ob. cit., p. 163.

67 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 87.

68 Real Academia Española, Banco de datos (CORDE), *Corpus diacrónico del español*, [disponible en línea] <<http://www.rae.es>> [consultado el 14.08.2016].

69 J. H. Terlingen, ob. cit., p. 169.

detallismo y de una verosimilitud mucho más trabajada que la que se intuye en el linaje de Flores y en la geografía española. Pero en este primer capítulo aún nos resulta más importante el italianismo que nos encontramos ya en el nombre del padre de Blancaflor, cuyo título formal es «micer» Persio, fórmula de tratamiento que Terlingen también adscribe a la influencia italiana, ya que provendría de «misser» o «messer»⁷⁰. Esta es la palabra que más tarde encontramos en la prosa española, puesto que data de 1602 y de nuevo el número de ejemplos es reducidísimo⁷¹. Por último, reincidiremos una vez más en un detalle de este capítulo introductorio, puesto que como podemos leer en la conversación que mantiene Persio con el tutor legal de Topacia, el Duque de Milán, el joven casadero pretende la mano de la joven milanese «por ligar de parentesco con su ilustrísima señoría»⁷². Esta proposición por lo tanto es una completa antítesis de la relación desigual y fantasiosa entre Flores y Blancaflor: el matrimonio de Topacia y Persio es la alianza entre dos grandes casas italianas muy bien documentadas, no tanto por motivos amorosos como políticos, y el matrimonio se llevará a cabo de manera pacífica y con el contento de todas las partes. ¿Por qué introducir una de las más famosas historias de amor desigual en Europa con un preámbulo tan ordinario?

En el segundo capítulo, que cuenta el matrimonio de Topacia con micer Persio, podríamos destacar el uso que se hace de la moneda, ya que la alianza del matrimonio es «una piedra de valor muy rica, que era estimado passados dos mil ducados»⁷³. El ducado fue la corriente monetaria introducida en España a través de Italia en 1497 mediante la Pragmática de Medina del Campo⁷⁴. Su uso fue muy intenso durante el reinado de los Reyes Católicos en España, pero terminó al iniciarse el reinado de Carlos V puesto que fueron sustituidos por los escudos. El propio Terlingen cita la *Historia* en su trabajo al hablar de los orígenes italianos del ducado⁷⁵ («ducato»). El uso de los ducados en la parte de la historia que se sitúa en Italia es lógica. Diez capítulos más adelante, Flores pagará a su huésped Dario veinticinco ducados por su ayuda, lo que puede indicar que el autor se basa en una unidad de pago que parece común en Italia y España. En cuanto al uso de la palabra en la prosa española, puede verse que su primer uso fue en 1512 en la prosa histórica; sin embargo, el primer documento que se recupera y que contiene esta palabra un par de veces es 1605, anónimo, y

70 J. H. Terlingen, ob. cit., p. 300-301.

71 Real Academia Española, Banco de datos (CORDE), *Corpus diacrónico del español*, [disponible en línea] <<http://www.rae.es>> [consultado el 14.08.2016].

72 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 87.

73 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 88.

74 Bernardo Hernández, *Monedas y Medidas*, Apéndice a la Introducción de *Don Quijote* en el Centro Virtual Cervantes, disponible en línea en <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/apendice/hernandez.htm>> [consultado el 14.08.2016].

75 J. H. Terlingen, ob. cit., p. 290.

trata del mensaje que hizo el italiano Simon Contareni a la República de Venecia⁷⁶.

En el tercer capítulo, que trata de una serie de viajes realizados por los recién casados y por el Duque de Milán, contiene una serie de topónimos y de italianismos que resultan esenciales. Al pasar por el enclave italiano de Ostia, el autor especifica «que es en la “flamaria” de Roma»⁷⁷, detalle que Baranda también recalca diciendo que en la edición de Bonilla de 1704, encontrada en Madrid, en lugar de «flamaria» se lee «fiumaria», que es la palabra italiana para «río». Ya que en español no se registra esta palabra en ningún documento, vemos, de nuevo, la introducción de palabras directamente del italiano, lo que Terlingen denomina como «préstamos integrales»⁷⁸, y que Baranda atribuye ya a un error de la versión primitiva. Otros topónimos que el autor sitúa con exactitud son la capilla de San Pedro del Vaticano, donde el propio Papa realiza una misa en honor a la boda de Topacia y Persio⁷⁹, y la ciudad de Civitavecchia, llamada en el texto «Civita Vieja», enclave marítimo a través del cual el Duque de Milán vuelve a su ciudad natal. La importancia del detalle de estas ciudades la analizaremos en el siguiente apartado.

Finalmente, en el cuarto capítulo podemos ver el uso de «conspecto» (del italiano, «conspetto»), que ya analiza la propia Baranda⁸⁰ y que podemos atestiguar ya en 1472 en la prosa religiosa y jurídica⁸¹.

Pasados estos primeros capítulos vemos que no se acaban los préstamos italianos: en la carta del rey Felice a la reina de España, el propio rey moro utiliza las palabras «cara» y «señoría»⁸², lo que es claramente mucho más llamativo al no tratarse ya de personajes de origen italiano. Más adelante, el título del capítulo XVIII, en el que el barco de Flores y Blancaflor naufraga en su viaje de vuelta de Alejandría, se utiliza la palabra «fortuna»⁸³, que es nada más y nada menos que un italianismo genovés para calificar la tempestad en el mar⁸⁴ que aparece ya en 1254, aunque se sigue utilizando durante los siglos XIV, XV y XVII. También se esconden italianismos en los pequeños

76 Real Academia Española, Banco de datos (CORDE), *Corpus diacrónico del español*, [disponible en línea] <<http://www.rae.es>> [consultado el 14.08.2016].

77 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 89.

78 J. H. Terlingen, ob. cit., p. 35.

79 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 90.

80 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 91.

81 Real Academia Española, Banco de datos (CORDE), *Corpus diacrónico del español*, [disponible en línea] <<http://www.rae.es>> [consultado el 14.08.2016].

82 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 94.

83 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 123. «Capítulo de cómo se embarcó Flores y Blancaflor y de la fortuna que pasaron en la mar».

84 J. H. Terlingen, ob. cit., p. 232.

detalles: la reina de España manda hacer brocados para Topacia durante su estancia como prisionera en España⁸⁵, y esta palabra proviene del italiano «brocatto»⁸⁶; mientras que en el capítulo XIII, Flores le regala al capitán de la torre del «almirál» «un joel que valía una ciudad»⁸⁷, palabra en cuyo origen Baranda se opone a Terlingen, que considera que sería lo mismo que un «joyel», que vendría del italiano «gioello»⁸⁸, y por lo tanto constituiría un préstamo italiano. Baranda, por otra parte, considera que ya se registra antes en la lengua castellana. Lo cierto es que podemos encontrar ciertos testimonios de esta palabra ya desde 1453⁸⁹.

No habría que dejar de lado tampoco el análisis de los antropónimos en nuestra *Historia*, puesto que siempre han sido indicadores de la tradición narrativa de la obra. Ya hemos destacado la particularidad del nombre del rey Felice, cuyos orígenes no son españoles, ni mucho menos, árabes (como deberían ser desde una perspectiva histórica realista), sino una traducción al italiano del latín. Sin embargo, sigue resultando enigmático que se haya cargado con ese significado el nombre del personaje que no deja de ser el villano de la historia. El adjetivo «felice» sí que aparece, sin embargo, entre los escritos españoles, aunque de nuevo en unas fechas algo tardías: encontramos documentos recuperados en 1494 y 1495, cuya autoría recae en los Reyes Católicos y que curiosamente suelen ser acerca de sus relaciones con el extranjero (uno es una petición indirecta al Papa; el otro, una carta al rey de Nápoles). Sin embargo, el mayor número de casos se encuentran ya en 1579 en documentos históricos en prosa⁹⁰. También contamos con el nombre de Persio, que aparece asimismo en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, publicada por primera vez en Sevilla en 1492. T. Impeyy hace un detallado análisis de lo que puede denotar este nombre propio, que ya se encuentra encarnado en el enemigo del protagonista de la *Cárcel de amor*:

En dicho sistema onomástico, los personajes que causan la desgracia de la princesa llevan nombres que delatan una asociación inférna o cruel. El rival de Leriano y difamador de Laureola, el que después de una guerra civil recibe el justo castigo de la muerte, se llama Persio. El profesor Deyermond relacionó este nombre con el de *Persides* de Bloi - enemigo (lo subrayado es mío) de Palaméde en el *Tristan en prose* -y con otros tocayos artúricos (1986, p. 81). Persio, sin embargo, bien podría derivar del participio pasado del latín SEDÉRE; sería, por consiguiente, el que todo lo había perdido, la honra y la vida⁹¹.

85 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 96.

86 J. H. Terlingen, ob. cit., p. 336.

87 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 117.

88 J. H. Terlingen, ob. cit., p. 336.

89 Real Academia Española, Banco de datos (CORDE), *Corpus diacrónico del español*, [disponible en línea] <<http://www.rae.es>> [consultado el 14.08.2016].

90 Real Academia Española, Banco de datos (CORDE), *Corpus diacrónico del español*, [disponible en línea] <<http://www.rae.es>> [consultado el 14.08.2016].

91 Olga T. Impeyy, «Apuntes sobre la onomástica de la *Cárcel de amor*», *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1997, vol. II, p. 835.

En el caso de nuestro Persio, podría ser una anunciación de la muerte del padre de Blancaflor (consecuencia funesta y ya anunciada del embarazo de su mujer) sin ninguna otra connotación, ya que el noble italiano no hace ningún mal en los pocos capítulos en los que aparece. En cuanto al término en sí, ya aparece como nombre en la *Gran Crónica de España* de Juan Fernández de Heredia, obra datada en 1385, además de otras referencias en obras algo más tardías al poeta latino Aulio Persio Flaco⁹². En cuanto a su mujer, Topacia, no hemos encontrado una explicación posible más allá de su evidente relación con la piedra preciosa (que puede tener que ver con la pureza de su linaje), ya que su nombre en italiano sería el mismo a todos los efectos. Finalmente, huelga decir que nuestros protagonistas reciben su nombre, como hemos señalado al principio de este trabajo, en honor al día de la Pascua Florida. En el caso de Blancaflor la composición con el adjetivo «blanco» da una imagen de pureza que se repite en cantidad de los cuentos populares y que ha pervivido hasta nuestros días, como veremos más adelante.

3.2.3. Los viajes en la *Historia*: el triple peregrinaje

Como hemos mencionado antes, todas las versiones del cuento de Flores y Blancaflor coinciden en mismo punto que siempre es el inicio del núcleo narrativo: la peregrinación de los padres de Blancaflor (o al menos, de la madre) a Santiago de Compostela para agradecer al apóstol el milagro del embarazo que se resistía a ocurrir. La importancia del enclave de Santiago queda reflejada ya en nuestra historia en el quinto capítulo, en el que Topacia experimenta en sueños una especie de Anunciación en la que un ángel le advierte acerca del funesto futuro que le acontecerá si finalmente logra engendrar una criatura, ya que Dios no lo contempla en sus designios⁹³. El hecho de que la pareja siga suplicando por un niño tras el aviso hace que Dios se apiade de ellos y justifica el largo y peligroso viaje que la madre de Blancaflor se dispone a hacer para internarse en España. De hecho, como afirma Lacarra⁹⁴, muchas de las versiones transformadas que perviven de nuestra *Historia* en el romancero provienen directamente del folclore jacobeo, como veremos más adelante en este trabajo. Lacarra también cita a Bonilla y a Reinhold como estudiosos que han hecho especial hincapié en el tema jacobeo de la historia, ya sea porque el supuesto juglar se dirigía hacia Santiago de Compostela en el momento de su recital de la versión popular⁹⁵; ya sea porque el tema viene

92 Real Academia Española, Banco de datos (CORDE), *Corpus diacrónico del español*, [disponible en línea] <<http://www.rae.es>> [consultado el 14.08.2016].

93 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 92.

94 María Jesús Lacarra, art. cit.

95 Reinhold, ob. cit., p. 115.

directamente implicado por el santo⁹⁶. Avanzamos un poco en el capítulo para incidir en estos milagros divinos, ya que por una parte, como afirma la autora, la criatura que saldrá de la bendición divina será de por sí heroica; y por otra parte, la muerte de la madre de Blancaflor, solo presente en la rama meridional del relato, será la que le transfiera el culto cristiano a la niña de forma simbólica (y física, a través de la leche materna), lo que en última instancia llevará a la conversión de todo el reino árabe. O, en palabras de Aurélie Houdebert, que también ha tratado el tema: «L'amour brisé et le pèlerinage interrompu trouvent ainsi conjointement leur achèvement dans le mariage et le baptême, une génération plus tard»⁹⁷.

Grieve da cuenta de una segunda peregrinación, ajena a la jacobea. Si consideramos las peregrinaciones, como afirma Houdebert, como «des ressorts narratifs précieux dans des textes mettant en scène des héros qui progressent et s'accomplissent à travers quêtes et épreuves variées»⁹⁸, la afirmación de una segunda peregrinación, esta vez realizada por Flores en busca de su amada, llena de sentido la estructura narrativa circular del cuento que justificaría de manera mucho más verosímil la voluntad de Flores de convertirse al cristianismo, en representación de un país entero. Así lo afirma la propia Grieve:

It is the impulse of pilgrimage that leads ultimately to conversion of an entire country: a conversion non effected by the pilgrims themselves, for they are dead, but as the result of a second pilgrimage by the constant lover, Floire. (...) In the Spanish prose romance, the notion of pilgrimage becomes the central organizing principle of the story. (...) The tale comes full circle when Flores and Blancaflor end up, not in the original kingdom, as they do in every other version, but in Rome, where Flores becomes, by virtue of his marriage and therefore familial relationship to the former Holy Roman Emperor -Blancaflor's father's relative- the new Holy Roman Emperor⁹⁹.

Como comentábamos antes, si el papel de Blancaflor se contempla de forma alegórica como recipiente de la cristiandad en un país musulmán, la búsqueda de su amada lleva al mismo tiempo a Flores a su encuentro con el Dios cristiano. Grieve cierra este segundo peregrinaje con el broche final que hace emperadores de Roma a nuestros protagonistas, con todo lo que ello conlleva en el mundo cristiano, pero sin ahondar (nos parece) en la significación que el viaje a Roma posee en nuestra historia. Lacarra sí que se centra en la importancia de la ampliación española que incluye la travesía romana, y que le otorga un nuevo significado al motivo del viaje en los impresos que tan

96 Aquí volveríamos a remitirnos a la teoría de Bonilla según la cual nuestra historia tendría un origen hispánico y se encontraría relacionada directamente con el peregrinaje a Santiago de Compostela. En Bonilla y San Martín, ob. cit., p. 40.

97 Aurélie Houdebert, «Amour et pèlerinage dans quelques romans d'aventures», *Questes*, 2011, p. 35-49, disponible online en < <https://questes.revues.org/1410> > [consultado el 06.08.2016].

98 Aurélie Houdebert, art. cit., p. 35.

99 Patricia E. Grieve, «*Floire and Blanche*...», p. 90.

populares se hicieron:

En la versión impresa se pierden los ingredientes carolingios e históricos y el motivo de la peregrinación, lejos de ser un elemento marginal, pasa a convertirse en un ingrediente crucial en la estructura del libro. Pese a desconocer cuál es el origen de esta amplificación, podemos concluir que la perspectiva religiosa, que subyacía en germen en la leyenda, acerca ahora en algunos momentos el texto a un relato hagiográfico. Santiago y Roma sirven de marco a una trama de amor profano que concluye con la pareja gobernando en la Ciudad Santa, mientras su hijo Gordonio dirige los reinos de una España convertida al catolicismo.¹⁰⁰

Conjuntando todas estas teorías, podríamos considerar que la *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor* española contiene no dos, sino tres peregrinaciones distintas: la que los padres de Blancaflor efectúan a Roma, donde el propio Papa organiza una misa en su honor; la peregrinación a Santiago de Compostela que posibilitará el nacimiento conjunto de los dos bebés, y finalmente una última simbólica en la que nuestro héroe irá en busca de Blancaflor y recibirá el bautismo espiritual y carnal. Sin embargo, esta primera peregrinación, la que los padres de Blancaflor realizan a través de Italia y cuyo origen es incierto, nos interesa especialmente, no solo porque haya sido poco estudiada sino porque nos podría otorgar ciertas pistas acerca del por qué de esta refundición.

En primer lugar, cabría destacar que en los capítulos que tratan del matrimonio entre micer Persio y Topacia existen dos viajes esenciales: uno que iría de Roma a Milán, en el que Persio viaja para conocer a su futura esposa tras enamorarse de oídas; y otro, de vuelta, en el que los recién casados visitan el Vaticano, se entrevistan con las grandes figuras de la cristiandad y reciben las reliquias italianas. Estos viajes pueden observarse detallados en un mapa en el Anexo (Imagen 6). Lo primero que observamos al comprobar este recorrido es que en ambos viajes, que podrían haberse solventado en un rápido párrafo en la narración, tienen una parada obligada: Génova. En el primer capítulo, se nos cuenta cómo Persio desembarca en el puerto de Génova para llegar a Milán por tierra, y cómo el gobernador de Génova lo acoge y se queda en la ciudad descansando quince días. Este pequeño detalle en la narración, que le otorga una mayor veracidad a la historia y al viaje del noble italiano, carece sin embargo de relevancia en la trama narrativa, ya que lo único que se nos dice es que descansa en Génova como preámbulo al viaje a la ciudad de Milán. Por lo tanto, el hecho de recalcar este enclave y la llegada de Persio a una ciudad en la que no ocurre nada relevante, además de su perfecto posicionamiento en el mapa italiano, siguiendo una ruta marítima que probablemente fuese real, nos indican que el autor de este pasaje, o al menos su traductor, conocía perfectamente la geografía italiana. Sin embargo, lo más llamativo es que en el viaje que

100 María Jesús Lacarra, art. cit., p. 13.

Persio y Topacia realizan ya como casados hacia la ciudad del Vaticano, se vuelve a nombrar el enclave de Génova, donde vuelven a descansar unos cuantos días antes de partir:

Y así proveído de todo lo necesario, el Duque y micer Persio se partieron de Milán para ir en Génova a se embarcar con mucho plazer y con muy rica compañía. El Duque embió sus correos al governador y cónsules de Génova haciéndoles saber cómo iba con micer Persio y con su sobrina Topacia por los acompañar fasta la ciudad de Roma, y así del governador con los ciudadanos fueron muy bien recibidos y aposentados en la ciudad de Génova, y folgaron aí ocho días¹⁰¹.

De nuevo, parece que la verosimilitud geográfica de la primera parte del relato es bastante mayor a la que podemos encontrar después, no solo en la descripción del territorio español (podemos llegar a suponer cuáles eran las ciudades de Cabeça de Griego y Montorio, pero no se da ninguna pista en el texto de su situación geográfica) sino también del territorio al que va a buscar Flores a Blancaflor, ya que como afirma Baranda:

El recorrido de Alejandría, puerto de Egipto, hacia la ciudad de El Cairo en el interior es perfectamente adecuado; sin embargo le ha planteado problemas a la crítica la localización de esta Babilonia a la que luego llegará Flores en busca de su amiga. Para unos se trata de la Babilonia de Asia y para otros la de Egipto, es decir, El Cairo.¹⁰²

Se puede aventurar pues que la *Historia* española viene claramente de un modelo italiano con cinco capítulos introductorios en los que la geografía queda detallada de una manera mucho más verosímil que en otras versiones. Este modelo podría haber sido traducido al español, probablemente a principios del siglo XVI, gracias a las relaciones entre España e Italia en ese momento.

3.3. La posible importancia de Génova en la transmisión de la *Historia*

Hasta ahora hemos tratado la importancia de los préstamos italianos en nuestra historia, cuya presencia es bastante continua, como se ha podido observar. Siguiendo la obra de Terlingen, hemos desvelado los motivos externos de estos préstamos lingüísticos entre el italiano y el español, pero resulta importante establecer las relaciones que se efectuaban en el momento entre estos dos países para comprender la influencia que la cultura italiana tiene sobre nuestra *Historia*, sobre el motivo de la peregrinación, y, lo que es más importante, sobre los orígenes de los impresos del siglo XVI.

101 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 89.

102 Nieves Baranda y Víctor Infantes, *Narrativa popular...*, p. 111.

Como afirma el propio Terlingen, el tema de la peregrinación entre Italia y España era también clave, y aunque hemos perdido de vista el linaje carolingio en esta nueva versión de nuestro cuento, Carlomagno siempre parece estar presente en nuestra obra. Así, podemos ver cómo el peregrinaje a Santiago de Compostela era ya un camino muy recorrido por los italianos antes del siglo XV, especialmente por los comerciantes. La importancia de la ruta francesa entre Galicia e Italia hizo que la conexión cultural entre España e Italia fuese ya muy intensa, todo gracias al conocimiento de la leyenda del gran emperador, que hizo esto posible: «Desde comienzos del siglo XIV circulaba en Italia el poema de *L'Entrée d'Espagne* y sus varias adaptaciones, tanto rimadas como en prosa, lo que prueba que las hazañas de Carlo Magno en España habían despertado mucho interés en la península itálica»¹⁰³. Esto podría explicar el conocimiento y el éxito de la historia de Flores y Blancaflor, abuelos de Mainete, entre nuestros vecinos mediterráneos. Sin embargo, la mayor confluencia entre italianos y españoles se dio a partir del año 1420, cuando Nápoles comenzó a ser controlado por Aragón y Calixto III, de origen español, fue nombrado Papa. Además, señala Terlingen que en este mismo año se formó un importante núcleo español en Roma, por lo que muchísimos poetas viajaron a Italia (nombres como Juan de Mena, Juan de Lucena, Nebrija o Hernán de Guzmán)¹⁰⁴.

Sin embargo, la migración entre los dos países fue mucho más grande en dirección contraria, y así llegamos a la influencia de los libreros italianos en España, libreros que provenían, en un altísimo número, de la ciudad de Génova. Estos libreros se asentaron principalmente en Sevilla, por lo que la cultura italiana pudo entrar en España tanto por el norte, mediante su relación con Francia y Cataluña¹⁰⁵, como por el sur, extendiéndose por toda Andalucía y dotándola de unas características culturales y lingüísticas que nos recuerdan a las acabamos de analizar unas páginas atrás:

Desde la época de la Reconquista la influencia de los genoveses fue particularmente intensa en Andalucía y Sevilla. Queda dicho ya que durante el reinado de D. Fernando habían obtenido muchos privilegios los genoveses, a quienes se trataba más o menos como naturales del país. Esto va confirmado muchos años después por las *Ordenanzas de Sevilla*¹⁰⁶, en las que se habla a menudo de “Ginoveses y otros mercaderes”. Ya existía la ciudad del Guadalquivir la “Lonja de los Ginoveses”, a la cual Juan de Padilla hace alusión (en el Cancionero Castellano del siglo XV, t. I, p. 311b). (...) Las riquezas que adquirieron los muchos genoveses establecidos en Sevilla les proporcionaron muchas veces títulos

103 J. H. Terlingen, ob. cit., p. 44.

104 J. H. Terlingen, ob. cit., p. 45.

105 «El catalán había adelantado al castellano en sufrir la influencia italiana, gracias a las relaciones marítimas y comerciales que, a pesar de la constante rivalidad, han existido desde principios del siglo XII entre Cataluña y las repúblicas de Pisa y Génova.», en J. H. Terlingen, ob. cit., p. 33.

106 Estas *Ordenanzas* datan de 1505 a 1632. En *Ordenanzas de Sevilla*, 1632, p. 155, apud. J. H. Terlingen, ob. cit., pp. 78-79.

nobiliarios. No es de extrañar, pues, que la vida comercial de Sevilla llevara el sello de las costumbres genovesas, especialmente por lo que se refiere al lenguaje mercantil. Consta, por ejemplo, que a veces se usaban términos italianos en la contabilidad y que los comerciantes se sirvieron de ese idioma en su correspondencia con el extranjero¹⁰⁷.

De hecho, si observamos documentos de esa misma época, podemos ver cómo los comerciantes genoveses constituían el sector predominante en la venta de papeles y libros a los editores Sevillanos: así, en *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del quinientos*, de María del Carmen Álvarez Márquez, se puede ver una tabla que abarca de 1493 a 1554 y en la que constan los nombres de los compradores, así como su ciudad de origen, los de los proveedores, y finalmente los objetos intercambiados (en general balas de papel)¹⁰⁸. En un número aplastante de casos, después de cada nombre de los vendedores, se lee la palabra «genovés» al lado. Como curiosa coincidencia, podríamos recalcar incluso que los Cromberger estuvieron viviendo en la Calle de Génova en Sevilla, que constituyó un gran centro de imprenta en Sevilla durante varios siglos¹⁰⁹.

Si nos basamos en esta información, no resulta del todo desechable el poder suponer que nuestra historia, tal y como la vemos editada en el siglo XV, o al menos en una versión intermedia, pudo ser traída o incluso editada por un ciudadano de Génova, lo que explicaría la importancia que se le da a esta ciudad en los primeros capítulos de la historia pese a que no sea en absoluto fundamental para la trama, ni siquiera dentro de la secundaria que trata el amor entre los padres de Blancaflor. Asimismo, si tenemos en cuenta las coincidencias políticas de la época entre España e Italia¹¹⁰, podríamos llegar a atestiguar que ocurre algo parecido con Italia de lo que ocurrió, unos siglos antes, con el linaje Francés: la unión literaria de los dos países mediante linajes ficticios y legendarios. La peregrinación a Santiago de Compostela se complementa con la peregrinación y las reliquias romanas; la geografía italiana, cuidadosamente documentada, complementa los territorios del rey Felice; los reyes de España abandonan sus labores a su hijo para ejercer de emperadores en Roma, al ser requeridos por sus ciudadanos italianos. Así, se unen de alguna manera las historias de los dos países en otro legado totalmente ficticio pero muy bien documentado en el que se incluyen detalles que probablemente serían muy relevantes para el público lector, como la insistencia en la ascendencia noble italiana de los padres de Blancaflor o la importancia de repostar en una ciudad

107 J. H. Terlingen, ob. cit., pp. 78-79.

108 María del Carmen Álvarez Márquez, *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del quinientos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 217-219.

109 Clive Griffin, *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, pp. 54-57.

110 Alfonso V de Aragón llega incluso a heredar el Ducado de Milán en 1477, lo que lo relacionaría en nuestra historia directamente con Topacia, y por lo tanto, con Blancaflor.

amable como Génova en cada trayecto.

En todo caso, la relación entre Sevilla y Génova en este momento puede ser clave a la hora de trazar el origen de la *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor* con la que contamos hoy en día, ya que sea por el comercio marítimo como por el enorme intercambio cultural, las dos ciudades se encontraban estrechamente ligadas. Podrían considerarse por lo tanto tres posibilidades: que existiese un primer impreso sevillano, anterior al de Alcalá de Henares de 1512; que la imprenta de los Cromberger en Sevilla, muy interesada en la literatura popular, pudiese interesarse por el librito italiano¹¹¹, o bien que un italiano afincado en Sevilla apostase por la traducción y publicación de esta historia popular.

No se puede asegurar nada de esto con rotundidad puesto que no contamos con pruebas de que existiese un documento anterior al que se atestigua en 1512 en Alcalá de Henares, pero sí que contamos con uno, de alrededor de la misma fecha, localizado en el taller sevillano de los Cromberger. Aunque no es seguro que el autor de la refundición fuese de procedencia genovesa, o influenciado de alguna manera por la corriente italiana que venía de Génova, ni por supuesto la existencia de este «eslabón perdido» que demostrase la conexión entre Sevilla y Génova para el origen de nuestra *Historia*, considérese este estudio como un posible paso, hacia adelante o en falso, dentro de las investigaciones acerca de las causas de la edición que hizo tan importante la historia de amor de micer Persio y Topacia.

111 «Se producían hermosos libros de coro, pero la pujanza editorial de la ciudad era especialmente notable en un sector más “popular” del mercado: libros seglares escritos en lengua vernácula, cuyos autores y mecenas estaban relacionados con Sevilla.» en Clive Griffin, ob. cit., p. 42. De hecho, Griffin destaca la poca creatividad en la ficción española, puesto que de un análisis de las obras populares que se publicaron durante el siglo XVI en el taller de los Cromberger, deduce que solo se publicó una obra cuyo original era castellano (la *Cuestión de amor*, que había sido compuesta en Italia), lo que refleja «la penuria en la creación de ficciones en prosa en castellano durante este período.», en Clive Griffin, ob. cit., p. 200.

4. PERVIVENCIAS Y TRANSFORMACIONES A LO LARGO DE LOS SIGLOS XVIII, XIX, XX Y XXI.

4.1. Pervivencia y contaminación de *Flores y Blancaflor* en el romancero

Una de las transformaciones más significativas que podemos apreciar en nuestra historia, y que demostrará su pervivencia popularizada en la memoria de los oyentes, es su aparición en la fórmula del romance. Los romances son composiciones generalmente anónimas y populares, de origen oscuro¹¹². Si bien los primeros cantares no abundan, a partir de los siglos XIV y XV se empiezan a añadir fragmentos extranjeros y de hechos contemporáneos, imitando el estilo de los primeros. Suelen encontrarse conservados escritos en versos de dieciséis sílabas, en dos hemistiquios de ocho sílabas, aunque también pueden encontrarse en una sucesión seriada de octosílabos con rima asonante en los pares¹¹³. Como afirma Pérez Priego¹¹⁴, los romances se propagaron por toda España dentro de cartapacios, pliegos sueltos, manuscritos, impresos o cancioneros antiguos, y como veremos más adelante, la característica definitoria de colectividad de estas creaciones radica en su alterabilidad, ya que la misma composición tiene distinta forma según el momento y el lugar en el que haya sido recogido. Uno de sus rasgos distintivos es la forma narrativa, que puede centrarse en toda una historia (lo que se denomina «romance-cuento») o en una sola escena de toda una narración con comienzo *in medias res* (llamado «romance-escena»), para lo que se usará generalmente una forma popular dialogada. Los romances que recogen motivos de la historia de Flores y Blancaflor (de manera, como veremos, muy desvaída) podrían ser clasificados dentro de lo que Pérez Priego denomina «romances líricos», esto es, aquellos que tratan de sucesos cuya estela no se puede trazar de forma concreta y sin una fuente literaria determinada, siendo generalmente de carácter novelesco, aventurero o romántico, o meramente retazos folclóricos sin mayor referencia que la de ciertos elementos simbólicos¹¹⁵.

Bonilla recopila en su trabajo una serie de romances peninsulares que albergan, en mayor o menor medida, referencias a nuestros amantes, aunque generalmente las contaminaciones y transformaciones con otras leyendas populares son tan intensas que poco queda ya de nuestro príncipe y de nuestra cautiva. Siguiendo su trabajo, se pueden certificar varias composiciones

112 Como se sabe, la teoría de Menéndez Pidal y Menéndez y Pelayo es la de que son restos de cantares de gesta, escritos para ser recitados por los juglares en los castillos de los nobles, que se perdieron excepto por los fragmentos conservados en la memoria del pueblo.

113 Juan Hurtado, J. De la Serna, Ángel González Palencia, *Historia de la literatura española*, Madrid, Saeta, 1943, p. 148.

114 Miguel Ángel Pérez Priego, *Literatura española medieval (el siglo xv)*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces S.A., 2013, p. 148.

115 Miguel Ángel Pérez Priego, ob. cit., p. 165.

escritas en lengua portuguesa: *Rainha e captiva*, publicado por Almeida Garret; *Romance de Branca Flor*, de la extremadura portuguesa, publicado por Teófilo Braga; la *Estoria da captiva Rainha*, de la isla de Madera, publicado por Álvaro Rodrigues de Azevedo; el *Romance das duas irmãs*, publicado asimismo por Teófilo Braga, y, finalmente, uno de Brasil: *Brancaflor y Xacara de Flores-Bella*, publicado por Silvio Romero. Además, Bonilla también recoge otros tres romances asturianos, de los que no da el título pero que atestigua recogidos por Menéndez Pidal y José Amador de los Ríos; otro de Santander, publicado por D. Ramón Ortiz de la Torre; dos catalanes, publicados por Milá y Fontanals; dos castellanos, recogidos por Milá y Narciso Alonso Cortés; y finalmente, tres judeo-españoles levantinos¹¹⁶. Citando al propio Bonilla:

Todos estos romances llevan un mismo asonante (en í-a) y todos coinciden en lo sustancial de la historia, que sólo en su principio, y en los nombres propios, se parece a la de Flores y Blancaflor. Lo esencial es el tema del reconocimiento entre hermanos, como en los romancillos asturianos de *Don Bueso* y en el catalán de *Los dos hermanos*. Como el pueblo no inventa nada, es de suponer que en esos romances se amalgama el recuerdo de Flores y Blancaflor con el de algún otro cuento completamente distinto¹¹⁷.

Efectivamente, un rápido análisis de todas estas composiciones nos delata que el motivo principal de los romances sobre Flores y Blancaflor conservados, lejos de tratar el amor desigual entre dos jóvenes, se centran en el amor fraternal entre dos figuras femeninas que no tienen una gran importancia en las versiones previas de la historia: esto es, Topacia, la madre cautiva de Blancaflor, y la reina mora, madre de Flores. Se narra principalmente la creciente amistad entre las dos mujeres y el nacimiento simultáneo de sus bebés, que serán posteriormente intercambiados por dos malvadas nodrizas (circunstancia que no tendrá mayor repercusión posterior en el romance, por lo que se intuye la contaminación con otras leyendas populares). El nacimiento de Blancaflor y la decisión de la cautiva de llamarla como a su hermana perdida (en algunas versiones, Blancaflor, en otras, María Flor) despierta la curiosidad de la reina mora, que reconoce haber sido presa de los moros en su juventud, y así, las dos hermanas se reúnen al fin alegremente y al menos una de ellas logra huir de vuelta a tierra cristiana. Así, el romance en portugués de *Rainha e captiva* puede encontrarse con el mismo tema en castellano bajo el título de *Las dos hermanas*:

—Moro, si vas á la España,
traerás una cautiva,
no sea blanca ni fea,
ni gente de villanía.
Ve venir el conde Flores
que viene de la capilla,

116 A. Bonilla y San Martín, ob. cit., p. 49.

117 A. Bonilla y San Martín, ob. cit., p. 49.

que viene de pedir á Dios
 que le dé un hijo ó una hija.
 —Conde Flores, Conde Flores,
 tu mujer será cautiva.
 —No será cautiva, no,
 antes perderé la vida.
 Cuando partió el Conde Flores
 su mujer quedó cautiva.
 —Aquí traigo, reina mora,
 una cristiana muy linda,
 que no es blanca ni fea,
 ni gente de villanía,
 no es mujer de ningún rey,
 lo es del conde de Castilla.
 —De las esclavas que tengo
 tú serás la más querida
 aquí te entrego mis llaves
 para hacer la mi cocina.
 —o las tomaré, mi señora,
 pues tan gran dicha es la mía.
 La reina estaba preñada,
 la cautiva estaba en cinta;
 quiso Dios y la fortuna,
 las dos parieron un día.
 La reina parió en el trono,
 la esclava en tierra paría,
 una hija parió la reina,
 la esclava un hijo paría;
 las comadronas son falsas;
 truecan el niño y la niña,
 á la reina dan el hijo,
 la esclava toma la hija.
 Cuando un día la apañaba
 estas palabras decía:
 —No llores, hija, no llores,
 hija mía y no parida,
 que si fuese á las mis tierras,
 muy bien te bautizaría,
 y te pondría por nombre,
 María Flor de la vida,
 que yo tenía una hermana
 que de este nombre se decía,
 que yo tenía una hermana,
 de moros era cautiva,
 que fueron á cautivarla
 una mañanita fría
 cogiendo rosas y flores
 en un jardín que tenía.
 La reina ya la escuchó
 del cuarto donde dormía.
 Ya la enviaba á buscar,
 por un negro que tenía:
 —¿Qué dices, la linda esclava?
 ¿Qué dices, linda cautiva?
 —Palabras que hablo, señora

yo tambien te las diría:
 No llores, hija, no llores,
 hija mía y no parida etc.
 —Si aquesto fuese verdad
 hermana mía serías.
 —Aquesto es verdad, señora,
 como el dia en que nacia.
 Ya se abrazan las dos
 con grande llanto que habia.
 El rey moro lo escucho
 del cuarto donde escribía,
 ya las envía á buscar,
 por un negro que tenia:
 —¿Qué lloras, regalo mio?
 ¿Qué lloras, la prenda mía?
 Tratábamos de casaros
 con lo mejor de Turquía.
 Ya le respondió la reina,
 estas palabras decia:
 —No quiero mezclar mi sangre
 con la de perros maldita.
 Un día miéntras paseaban
 con su hijo y con su hija,
 hecho convenio las dos,
 a su tierra se volvian.¹¹⁸

El romance comienza pues con la petición de la reina mora de que le traigan una noble cautiva de España para servirle como acompañante, lo que ya constituye un cambio respecto a la historia original, en la que a la reina le era asignada Topacia como un regalo tras la reyerta del rey Felice contra los peregrinos italianos. Como puede apreciarse, el príncipe Flores se ha convertido aquí en un conde y suple el papel del que sería micer Persio en la *Historia*, esto es, el padre de Blancaflor. La voz de las dos amigas es el núcleo principal del «romance-cuento», ya que la voz narradora, mínima, establece únicamente ciertas acciones que preceden o explican los diálogos entre la reina mora y la cautiva cristiana. Finalmente, la voz del rey moro se ve cortada por la de la reina, que parece rebelarse finalmente contra sus captores, y así, las dos hermanas huyen junto con quienes serían nuestros hipotéticos Flores y Blancaflor. Podría decirse que se vuelve a tratar el tema del amor fronterizo, explicado esta vez bajo la perspectiva de que, al ser las dos hermanas cristianas cautivas en distintos momentos, ninguna de las dos había dejado de ser internamente cristiana.

118 Ferdinand Joseph Wolf, *Primavera y flor de romances, ó Colección de los más viejos y más populares romances castellanos*, vol. II, Ed. Konrad Albrich Hofmann, A. Asher & Co, Berlin, 1856, pp. 38-40, disponible en línea en < <https://books.google.es/books?id=7w4jAAAAMAAJ&dq=rainha%20e%20captiva&hl=es&pg=PP7#v=onepage&q&f=false> > [consultado 19.08.2016]. Añade Wolf que existe una versión conservada asimismo en catalán y otra en portugués en: J. B. de Almeida Garrett, *Romanceiro*, vol. II., Lisboa, Imp. Nacional., 1851, p. 183, y que incluso ha llegado este tema a Suecia, en el célebre poema de la *Linda Ana*.

Como afirma Bonilla, hay varias particularidades a lo largo de estos poemas: por ejemplo, en algunas de estas versiones, como en la castellana, la judeo-española, en la asturiana y en la catalana, es la reina la que le pide a su marido que le traiga una cautiva, lo que podría ser el nexo de unión entre el otro cuento, desconocido, y el comienzo de nuestra historia, aunque esta característica también aparece en la versión Popular francesa. O, incluso, que el cautiverio de la madre de Blancaflor ocurre el día de la Pascua Florida (en el judeo-español y en el castellano, por ejemplo), o que no se toma cautiva a la madre sino a la propia Blancaflor. En muchas versiones, como hemos visto, el caballero que realiza la peregrinación por el Camino de Santiago (y que por lo tanto cumple con el papel asignado a Persio en las versiones anteriores) es llamado «conde Flores», como ocurre en los asturianos, titulados *Flor, conde de Castilla*, y en el castellano *Flores, conde de Castilla*. Este *Romance del conde Flores*, también llamado *Romance de la condesita*, no guarda ya ninguna relación con nuestra historia, más allá del nombre del protagonista, cuyo rango nobiliario se ve rebajado. En este romance, nuestro Flores parte en la guerra como capitán dejando a su mujer desolada y exhortándola a que vuelva a encontrar el amor tras la guerra, si se diese su muerte. Sin embargo, la condesa, vestida de aldeana, logra encontrar el castillo de su marido y se descubre ante él justo en el momento en el que el conde se dispone a desposar a otra mujer. Finalmente, tras otro proceso de anagnórisis, los dos esposos vuelven felizmente a su tierra.

- Ya se publica la guerra entre Francia y Portugal
2 y al conde le han enombrado de general capitán.
La condesa lo ha sabido, no dejaba de llorar.
4 --¿Por qué llora mi condesa? --Porque tengo de llorar,
porque me han dicho y me han dicho que tú te vas a marchar.
6 --Aquel que te lo haiga dicho te ha dicho una gran verdad;
si a los siete años no vuelvo, condesa, te pués casar.--
8 Se pasaron los seis años, los ocho se pasan ya,
y su padre la decía: --¿Hija, cómo no te casas?
10 --¿Cómo quies que yo me case, porque si él vivo estará!--
Un día viniendo de misa y en ca sus padres se va.
12 --Écheme una bendición, padre, que yo me voy a marchar.
--¿La bendición de mi mano o la de Dios que alcanza más?
14 Le ha cogido un baculito para poder navegar.
Ha andado las treinta leguas sin hallar ningún lugar,
16 al bajar de un alto corro y ahí una vacá vio asomar.
Echó a voces al vaquero y respondió el mayoral.
18 --Dímelo tú, vaquerito, dímelo tú, mayoral;
dímelo tú, vaquerito: ¿de quién es esta vacá?
20 Esta vacada, señora, es del conde mayoral,
que tiene las señas vueltas y no lo puede negar.
22 --Dímelo tú, vaquerito, dímelo tú, mayoral,
si es que el conde se ha casado o está para casar.
24 --El conde no se ha casado pero está para casar;
las carnes las tienen muertas y dado a cocer el pan,

- 26 si usted aliviara un poquito, a la boda llegará.--
 Fue pidiendo una limosna donde las bodas están,
 28 ha salido un caballero, un real de limosna da.
 --¡Vaya, tan gran caballero qué poca limosna da!
 30 En casa ` mis padres reyes pesetas solían dar.
 --¿De dónde es la romerita? --De Sevilla natural.--
 32 A esto que ha oído el conde, desmayado cayó atrás,
 ni con agua ni con vino le podían recordar,
 34 sino con palabras dulces que la romera le da.
 --Maldita sea la romera y hasta quien la ha traído acá,
 36 que si el conde se muriera a ella la hemos de matar.
 --Dejen, dejen la romera, que es mi mujer principal.
 38 Esos pollos y gallinas se los pueden merendar.--
 A esto dijo la madrina: --Las joyas las dejarás,
 40 por los besitos y abrazos que os habéis dado ya.
 --Calle, calle la madrina, que tiene por qué callar,
 42 que los besillos y abrazos, el primero está por dar¹¹⁹

Como curiosidad, podemos apreciar cómo nuestro romance ha pasado al «cante jondo», ya que en la *Magna Antología del Cante Flamenco, Vol. I*, de 1998, contamos con tres versiones del *Romance de Flores y Blancaflor*: la primera se titula *Caballeritos y hombres buenos* y se encuentra cantada por Agujetas el Viejo; la segunda, titulada *Si yo te cogiera en España*, es cantada por El Negro, y a la tercera, *Hija mía de mi alma*, le pone voz Dolores la del Cepillo. De nuevo, los tres tratan la tradición del reencuentro entre las dos hermanas cautivas de distintas maneras. Dentro de esta misma tradición musical, resulta curioso cómo puede encontrarse incluso mezclada la tradición narrativa de Flores y Blancaflor con la historia del Cid, en unas estrofas en las que se habla de la famosa conquista de Valencia según las cuales el enemigo del Cid sería nuestro Flores, y la hija del Cid, Blancaflor:

—Ven acá, hija Blancaflor,
 lucerito de la mañana,
 quitate el «vestío» de «sea»
 y ponte el «vestío» de Pascua
 y a ese morito que viene
 entreténmelo en palabras.

—¿Cómo quieres que yo lo entretenga
 si de amores no sé nada?
 —Si te echa mano a los pechos,
 tú le echas manos a las barbas
 mientras le doy un pienso a Barrueca [Babieca]
 y yo le doy un filo a la espada.¹²⁰

119 Recitada por Ventura Cerezo Cristóbal (89^a), recogida por Rosario Gómez, Rosa María Ramajo, Flor Salazar, M.^a Concepción Salvador y Pedro Zalla, 1978, disponible en línea en el *Archivo Nacional del Romancero pan-hispánico* < <https://depts.washington.edu/hisprom/espanol/ballads/bdgpaction.php> > [consultado el 24.08.2016]

120 *El rey moro que perdió a Valencia (Romance del Cid)*, interpretado por El Cojo Pavón. Todos los romances se

Por otra parte, como ya se ha podido ver anteriormente en este trabajo, la importancia del Camino de Santiago en el desarrollo de nuestra historia se encuentra no solo en el plano narrativo, o incluso en el origen (recordemos la hipótesis de Du Méril y de Reinhold acerca del juglar que entretenía a la gente en la ruta de visitación al santo), sino también en la difusión de la obra. Así, el tema de nuestra obra se puede encontrar naturalmente en romances de origen jacobeo, como este, palentino, en el cual encontramos de nuevo la anagnórisis entre la reina y la cautiva. En este caso, el romance comienza de la misma manera que lo hace nuestra historia, pero enseguida comienzan a intercalarse varios motivos extraños que ya hemos comentado en los romances anteriores, como el intercambio de los bebés que realizan las nodrizas, o la confusión que hace que la madre de las dos hermanas también se llame ya Blancaflor, al igual que una de ellas, inexplicablemente:

Un conde y una condesa
para Santiago caminan
a pedir a Dios del cielo
que les diera niño o niña;
al conde le dan la muerte
y a la condesa cautiva;
[y la llevaron a servir a casa de una reina mora]
y quiso Dios y quiso bien,
las dos estaban encinta,
y quiso Dios y quiso bien
que parieran en un día.
[Pero las nodrizas les cambiaron los niños]
A la reina dan el niño,
a la condesa la niña,
y cuando ya estaba bien
salen a la cocina,
y la pregunta la reina
cómo ha de poner la niña:
—Dime bien, mi esclava,
cómo has de poner la niña.
—Si yo estaría en mi casa
o la niña fuera mía,
la pondría Blancaflor
o rosal de Alejandría,
que así se llama mi madre
y una hermana que tenía.
Se abrazan las dos gritando
y armando gran gritería;
el rey que oyó gritar
salió para la cocina:
—Si te hace daño la esclava,
pues yo la castigaría.
—No me hace daño la esclava,

pueden encontrar en línea en <<https://depaloenpalo.wordpress.com/2013/01/31/av-magna-antologia-del-cante-flamenco-vol-1-1982/>> [consultado 18.08.2016].

que es una hermana mía.
 —Ahora sí que estamos bien,
 pues yo me la casaría
 con un hermano que tengo
 que es la flor de la Turquía.
 —No lo querrá Dios del cielo
 ni la sagrada María,
 dos hijas de Blancaflor,
 casadas en morería.
 —Anda, vete para casa,
 y tírate buena vida,
 y la dices a mi madre
 que aunque estoy en morería,
 debajo del manto llevo
 una sagrada María.¹²¹

Aunque de nuevo el tema narrativo central se ve alterado naturalmente debido a las consecuencias de la oralidad, el nombre de Blancaflor es lo que hace principalmente reconocible nuestra historia, si bien no se encuentra aplicado de la manera en la que esperaríamos¹²². Chao Mata atestigua en su artículo acerca de «El tema jacobeo en el romancero» la existencia de una versión reducida de este mismo romance, del que afirma que pese a que la referencia jacobea que contiene no es demasiada, sigue siendo un factor importante histórico y literario en la época, suficiente como para que los peregrinos se arriesgasen al ataque de los moros. Además, el autor nos añade la existencia de ciento veinte variantes distintas de este romance, siendo la más extensa de ciento dieciséis versos, y con una extensión que no solo abarca la Península, como hemos visto, sino que llega incluso hasta Portugal, Marruecos, Madeira, Bosnia y Turquía¹²³, lo que es un dato fascinante, incluso teniendo en cuenta que la historia ya no sigue la línea de nuestros amantes.

En cuanto a la rama judeo-española de nuestro romance, resulta curioso añadir cómo este se encuentra incluso recogido en una publicación de la Universidad de Columbia¹²⁴ titulada *Judeo-Hispanic Ballads from New York*, que recoge algunas perlas del romancero sefardí que han viajado desde Turquía, los Balcanes y otros lugares hasta las comunidades sefardís de los barrios neoyorkinos. Entre ellos, se encuentra uno procedente de Tetuán titulado *Las hermanas reina y cautiva* que conserva muchos de los rasgos que ya hemos visto en algunos de los anteriores, pero

121 José Manuel Pedrosa, «Literatura oral en el Camino de Santiago: Fromista (Palencia)», *Revista de Folklore*, n. 175, p. 30.

122 Sobre la pervivencia del nombre de Blancaflor en la literatura tradicional y en la cultura popular hablaremos más adelante.

123 Costantino Chao Mata, «El tema jacobeo en el romancero (III). Flores y Blancaflor y El alma peregrina», *Peregrino*, 2009, pp. 32-33.

124 Que puede encontrarse muy bien digitalizada en <<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft1j49n6fm&chunk.id=d0e853&toc.depth=1&toc.id=d0e853&brand=ucpress>> por la propia universidad. [consultado el 19.08.2016].

que añade el detalle del lunar que hace que se reconozcan las dos hermanas, presente en algunas de las versiones. Además, incluye más detalles de la historia original, como el día de la Pascua Florida, el nombre de Blancaflor para la niña (detalle que hemos visto trastocado por ejemplo en la versión castellana, donde la cautiva quiere llamar a su hija María Flor), o el enclave geográfico de Almería:

- La mora Xarifa y mora, la que mora en Almería,
2 dice que tiene deseo de una cristiana cautiva.
Los moros, como la oyeron, de repente se partían;
4 de eyos iban para Francia, de ellos para l'Almería.
Y encontraron al Conde Flores, que a la marquesa traía;
6 libro de oro en la su mano, las oraciones leía.
Pidiendo iba al Dios del cielo que le diera hijo o hija,
8 para heredarle los bienes, que heredero no tenía.
Ya matan al Conde Flores y a la marquesa traían:
10 —Tómese, señora, la esclava, ni es mora ni cristiana;
tómese, señora, la esclava, ni es hecha a la malicia.
12 —Tome, esclava, las yaves de la dispensa y la cocina.
—Yo las tomaré, señora, por la gran desdicha suya;
14 ayer condesa de Flores, hoy esclava en la cocina.—
La reina estaba embarazada; la esclava estaba lo mismo.
16 Van meses y vienen días, las dos paren en un día.
La reina pare una niña; la esclava un niño tenía.
18 Las malas de las parteras, por ganarse la platita,
al niño daban a la reina; la niña daban a la esclava.
20 Un día, lavando a la niña, su madre bien la miraba.
Con lágrimas de sus ojos, la cara lava a la niña:
22 —¡O, hijita de mi alma! ¡O, hijita de mi vida!
Quién te me diera en la güerta, la güerta de Andalucía!
- 24 Te nombrará Blanca Flor, nombre de una hermana mía.
La cautivaron los moros día de Pascua Florida.—
26 Oyéndola está la reina, onde su alto castío.
Abajó por la escalera como una leona brava:
28 —¿Qué señas tiene tu hermana? ¿Qué señas eya tenía?
—Lunar negro en el pecho, siete vueltos le daría.—
30 Y de allí se conocieron las dos hermanas cautivas.
Otro día la mañana, su libertad le daría.
32 —Dame al niño que mío y toma el niño que tuyo¹²⁵.

En todo caso, Bonilla acaba por concluir que, por un lado, la novela castellana en prosa es la que ha ejercido influencia en este tipo de romances (lo cual nos resulta evidente), que también existe una tradición más cercana al modelo francés dentro de estas historias y, por último, que el tema de los romances, centrado en las dos hermanas cautivas, no sigue la tradición y la novela, pero sin embargo no es «en absoluto independiente de la leyenda»¹²⁶.

125 Maír José Bernardete, *Judeo-Hispanic Ballads from New York*, Ed. Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, California, University of California Press, 1981, pp. 39-40. De este romance podemos encontrar incluso la versión musicada, interpretada por Albina Cuadrado y Ángel Iznaola y dirigido por Miguel Sánchez, en línea en < <https://youtu.be/NM62xZiKWSg> > [consultado el 24.08.2016]

126 A. Bonilla y San Martín, ob. cit., p. 55.

4.2. La popularización de *Flores y Blancaflor* en los pliegos de cordel

Si nos disponemos a analizar los cambios por los que ha pasado nuestra historia a lo largo de los siglos, resulta necesario tener en cuenta dos aspectos fundamentales: por una parte, hay que recalcar su situación dentro de los géneros literarios de la época, que poco a poco se van especializando progresivamente al tiempo que la literatura alcanza su cumbre como arte humanista. Por otra parte, y de manera completamente ligada a lo anterior, no habría que descartar un comentario acerca de los gustos cambiantes del público, que al fin y al cabo son los que acaban por asentar las modas culturales. En este sentido, hemos comprobado ya cómo lo que se denomina «literatura oral» logra hacer una mezcla de historias en las que se introducen filamentos de nuestros dos amantes. Si bien el romancero es más sencillo de analizar, puesto que se basa en la memoria popular, el ritmo y el boca a boca, la literatura de pliegos de cordel, dentro de la que *Flores y Blancaflor* tuvieron de nuevo un papel predominante, es todo un filón tanto para el estudio de la historia en el interior de su género como para una constatación de la evolución que los lectores ejercen sobre una leyenda que conocemos ya muy bien.

La literatura de cordel es difícil de clasificar, ya que como afirma García de Enterría, no sirven las divisiones netas y precisas en las que nos solemos basar, y al no tratarse de una literatura completamente especializada, no se puede ordenar únicamente mediante conceptos de género¹²⁷. Sin embargo, podemos considerar la literatura de cordel como el siguiente paso lógico en este trabajo ya que los pliegos se encuentran muy estrechamente relacionados con los Cancioneros y los Romanceros por su relación mutua con la revolución comercial de la literatura que se dio con la imprenta:

Se establece así una interrelación mutua: el pliego nace de los Cancioneros, impresos o manuscritos, y después, al irse agotando las ediciones y ejemplares de unos y otros -de los libros y de los pliegos-, los colectores que lanzaban al mercado nuevas Flores de *Romances*, *Guirnaldas*, etc. acudían a los pliegos sueltos para encontrar fácilmente lo que el público apetecía más y más consumía. Es posible también que la influencia fuera mayor e incluso se diera en el terreno del formato del libro. Los gruesos volúmenes en folio van cambiando de aspecto y en el siglo XVI ya se hizo general la costumbre de plegar en cuatro o más veces el pliego de papel y de imprimir en miniatura y en ediciones de bolsillo los gruesos libros anteriores. Probablemente esto se debió a una razón puramente comercial (...) cuando se fue viendo que toda clase de libros podía interesar a casi todo el mundo, y que el formato en folio era obstáculo grande para su manejo, la solución comercial fue rápida: creación de un libro que cualquiera pudiera llevar en su bolsillo¹²⁸.

127 María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid, Taurus, 1973, p. 20

128 María Cruz García de Enterría, ob. cit., p. 22

En cuanto a la novela, la selección ejercida por los impresores dependía, naturalmente, del público receptor. Así, se descartan aventuras épicas cultas y se deja paso a lo folclórico, lo popular y lo mágico, terreno en el que el lector medio se encontraba más cómodo. Y no solo eso, sino que también se hicieron numerosas reescrituras de grandes obras que habían perdurado a lo largo de la historia para acercarlas a las masas lectoras, adaptándolas, como veremos, de una manera que suele indignar a la crítica literaria. En este caso, nuestra *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor* se encuentra claramente ya popularizada tras sus primeras impresiones en el siglo XVI, ya que como hemos dicho alcanza una enorme expansión europea, lo cual es síntoma de que no solo contiene una trama interesante sino que también es capaz de llegar a personas de numerosos y diferentes estatus sociales. Su popularización se dispara tras la reescritura que sufre para ser adaptada a este nuevo y castizo tipo literario, que define García de Enterría en su obra:

Podríamos definir la literatura de cordel como un género literario «fronterizo», que participa un poco de todas las características de los restantes géneros, pero manejadas estas con sencillez, ingenuidad, tal vez hasta con incultura; y, sobre todo, con una aguda conciencia social -sentido lato, amplio, repetimos una vez más- que empuja a sus autores, impresores, vendedores, etc., a poner al alcance de todo el mundo (...), por iletrado y pobre que sea, la cultura que el libro, grueso y caro y denso de contenido, iba esparciendo tan velozmente desde el descubrimiento de la imprenta. La literatura de cordel supone un uso de la imprenta presidido por una concepción agudamente utilitaria de este invento; utilitaria par a los impresores que encontraban en esta literatura un medio fácil de trabajo y de ganar algo más de dinero; y utilitaria pensando en el beneficio que podría reportar al pueblo inculto, pero hambriento también de conocimientos, belleza y noticias¹²⁹.

Baranda también trata el fenómeno de los pliegos de cordel en la reelaboración de historias medievales dentro de su relevante artículo acerca de las transformaciones que sufre la *Historia*:

A finales del siglo XV y principios del XVI se tradujeron al castellano o se reelaboraron directamente para la imprenta un buen grupo de historias de aventuras o *romans* medievales de los cuales algunos alcanzaron inmediatamente un gran éxito, por ejemplo, la *Historia del emperador Carlomagno*, la *Historia de Olviero de Castilla* y *Artús de Algarve* o el *Libro del Conde Partinuplés*. Este atractivo para el público hizo que sus ediciones se fueran perpetuando casi sin sentirlo a lo largo del tiempo, constituyendo el núcleo originario de la prosa de cordel española. (...) a partir del siglo XVIII se les van sumando otros muchos títulos de similares características, llegando a ser unos doscientos ochenta a mediados del siglo XIX¹³⁰.

Nuestra historia pertenecería al «género editorial» de las historias caballerescas breves, y se

129 María Cruz García de Enterría, ob. cit., pp. 28-29

130 Nieves Baranda, «Transformarse para vivir: de roman medieval a historia de cordel decimonónica», en Aengus Ward, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-26 de agosto de 1995)*, Birmingham, University of Birmingham: Department of Hispanic Studies, 1998, vol. 1, p. 68

degrada junto a este tipo de obritas, con las que comparte rasgos materiales y literarios. De hecho, el único ejemplar conservado del impreso más antiguo de nuestra *Historia*, que se atribuye al taller sevillano de los Cromberger y fue publicado en algún año entre 1512 y 1532, se encuentra en la biblioteca de Venecia encuadernado junto a la *Crónica del Tablante de Ricamonte y Jofre* y la *Historia de Enrique fijo de doña Oliva*.

Nosotros contamos con pliegos de cordel que recogen la historia a partir del siglo XVIII, especialmente, por lo que según la concepción de García de Enterría ya se habría superado la mejor época para este medio literario, que luego pareció degradarse hacia una variante folletinesca. Sin embargo, la popularidad (en el sentido más etimológico de la palabra) de nuestra historia consiguió que se extendiese una versión escrita bastante fiel a la original, no solo a lo largo y ancho de toda la Península Ibérica sino también dentro de la literatura portuguesa. Harvey L. Sharrer analiza en su artículo la popularidad del *folheto de cordel* titulado *História de Branca-Flor*, que no contiene la misma historia que su contrapartida en la literatura oral, titulado *Blancaflor e Florisbela*, ya que este último parece acercarse narrativamente más al romance brasileño *Blancaflor e Xacara de Flores-Bella*. Así, el autor explica la popularidad de nuestra historia y su evolución mediática, así como sus diferencias con las versiones anteriores:

But it achieved great popularity during the Renaissance and beyond, a popularity which extended to France and, as we shall see, also to Portugal, and in the course of the eighteenth century in Spain it became a *libro de cordel*, a version of which was still being printed in the early twentieth century. In France a sixteenth-century translation of the Spanish romance was to supplant the two medieval French poetic versions until these were edited for the time in the nineteenth century¹³¹.

H. L. Sharrer se basa principalmente en las modificaciones e inclusiones que realiza de la historia de nuestros dos enamorados el autor y profesor de gramática António da Silva, quien reescribió obras de cordel como *Dário Lobondo Alexandrino*, *Grinalda de Flores* o *Laberinto afectuoso*, historias en las que se encuentran retazos de la historia medieval de *Flores* y *Blancaflor*, embellecidos y retocados para el público del siglo XVIII.

Los impresos demuestran que la evolución narrativa desde la primera *Historia* es evidente. Desde la versión que edita Nieves Baranda y que se atribuye a la imprenta de Sevilla en 1524, hasta los pliegos madrileños del bien entrado el siglo XIX, las transformaciones se hacen cada vez más manifiestas. La impresión de 1562 de Burgos, también en letra gótica, copia fielmente la trama y las

131 Harvey L. Sharrer, «Eighteenth-Century Chapbook Adaptations of the *Historia de Flores y Blancaflor* by Antonio da Silva, mestre de Gramática», *Hispanic Review*, 52.1 (1984), p. 61

fórmulas de su antepasada de 1524, así como la de 1604, impresa en Alcalá de Henares. Sin embargo, los pliegos titulados *Historia de Flores y Blanca-Flor, su descendencia, amores y peligros que pasaron por ser Flores moro y Blanca-Flor cristiana* (Imagen 7), más allá de la variación en título, introducen ya una nueva y fresca historia acerca de los dos amantes. Nos basaremos en el estudio de Bonilla¹³², quien ha remarcado en su introducción los cambios y modificaciones que el editor o los sucesivos editores realizaron en los pliegos que han sido conservados hasta hoy en día. Así, las diferencias entre el texto gótico que hemos tratado en el segundo apartado de este trabajo y la reelaboración posterior, aunque no varían el núcleo narrativo, sí que constituyen de alguna manera una alteración en el género de la historia, que deriva hacia lo más aventurero y exótico, convirtiéndose a todas luces en lo que hoy en día constituiría un *best-seller*.

Para empezar, los padres de Blancaflor no son atacados por el rey moro Felice al encontrarse en medio de una trifulca fronteriza; en su lugar, son asaltados por unos corsarios moros, súbditos de Felice, que derriban a Persio de un balazo. Topacia sigue siendo llevada a la presencia del monarca, pero en este caso vemos que se trata del rey de Argel, no de España¹³³. Esto da sin duda un primer giro monumental a la historia y a sus antecedentes geográficos, puede que buscando la apariencia más exótica del rapto y de los antepasados de nuestro príncipe. Más adelante, destaca la importancia que se le da en la nueva historia a la enfermedad amorosa de Flores durante su exilio en Montorio (tratada muy por encima en el impreso del siglo XVI), que únicamente remite al volver a su palacio y ver a Blancaflor: «Llegó el príncipe á palacio, y á los pocos dias con la vista de su amada Blanca-Flor, se restableció completamente su salud. Viéndolo el rey ya restablecido lo volvió á enviar á Montorio para que continuase sus estudios, pero á los pocos dias volvió á enfermar del mismo accidente anterior» (p. 9). El motivo literario de la enfermedad amorosa, tan corriente en las novelas sentimentales como la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y tan popular que llegó a ser ridiculizado en la *Celestina* poco más adelante, habría alcanzado ya sin duda el culmen de su utilización como *tòpoi* en el siglo XVIII, por lo que cualquier amor desigual que se preciase debía contener sin duda trazos de esta enfermedad para constituir una historia respetable.

La verosimilitud cobra asimismo una nueva trascendencia en esta moderna transformación de

132 Bonilla y San Martín, ob. cit., pp. 211-216

133 «(...) y desembarcaron en Argel, donde se presentaron al rey que estaba divirtiéndose en una quinta, dos leguas de la ciudad, y haciéndole relacion de la presa que habian hecho, le entregaron la hermosa cautiva Topacia.», p. 5. He cotejado el impreso gótico con los pliegos *Historia de Flores y Blanca-Flor*; Madrid, Imprenta de D. J. M. Mares, 1861 y otro, impreso en Madrid, Sucesores de Hernando. Dado que ambos transmiten el mismo texto, me sirvo solo del primero para mi comparación y, a partir de ahora, me limitaré a añadir la página, tras la cita, en el cuerpo del texto.

nuestra historia: Bonilla recalca que los peligros por los que corre Blancaflor no son transmitidos a Flores a través de un anillo mágico, sino que es la propia aya de la heroína la que avisa a través de un mensaje al príncipe para que este acuda en su rescate. En los pliegos de 1861 puede verse que Blancaflor entrega a Flores un anillo como recuerdo cuando este parte hacia Montorio¹³⁴, pero esta joya no vuelve a cumplir ninguna función narrativa, por lo que se puede deducir que es un simple rasgo conservado de la historia primitiva. La eliminación del componente mágico en los pliegos acerca al lector a una historia mucho más parecida a un relato de aventuras que a una leyenda, lo que nos indica así mismo el cambio de preferencias populares. En consecuencia, los lectores gustaban de lo folclórico, pero también de un relato bien hilado y más realista en la que destacase una historia de amor completamente idealizada e imposible que pudiese rozarse únicamente con la punta de los dedos (¿no nos recuerda esto un poco al lector contemporáneo?). Tanto Bonilla como Baranda¹³⁵ dan cuenta, además, de la eliminación en esta reelaboración del episodio de la canasta repleta de flores. En su lugar, se opta por un engaño más propio de un espía, gracias al cual Flores logra entrar en el servicio del captor y ganarse su confianza, y así accede a aposentos de su amada junto al propio «almirál» y puede enviarle mensajes secretos. Finalmente, Baranda añade que el reconocimiento final de Blancaflor gracias al cual llega a gobernar Italia se hace mediante la visión de las joyas de su madre, que la heroína ha conservado a lo largo de toda la historia. Podríamos añadir que en los pliegos de 1861, la atribución de la herencia de Blancaflor no se hace únicamente mediante estas joyas, sino también gracias a una certificación firmada de su madre «que de milagro pudo salvar en el naufragio» (p. 31), dato que aun siendo verosímil, peca de poco realista. Asimismo, la huida de los dos amantes no es tan sencilla: un moro amigo del «almirál» los descubre huyendo de la torre, y Flores debe darle muerte. A esto podría añadirse que el «almirál» o virrey, como se denomina en 1861, se quita la vida al ver que es incapaz de recuperar a Blancaflor, escena que no aparece en los impresos anteriores.

Finalmente, el barco en el que tratan de regresar a Argel naufraga en una tormenta, al igual que ocurría en la versión de 1524, pero esta vez únicamente nuestros amantes logran salvarse del desastre, y deben sobrevivir en una isla desierta durante unos cuantos capítulos. Se trata de un episodio especialmente extenso en esta nueva versión, a lo largo del cual se especifica en numerosas ocasiones que Blancaflor aprovecha su extravío para instruir al príncipe en la religión cristiana. Este capítulo convierte la excusa utilizada en los primeros impresos para que se diese la culminación del amor de los dos amantes en el resultado de una larga reflexión espiritual. Bonilla no incluye en su

134 «(...) y en testimonio de ello le dió á Flores un hermoso anillo.», p. 9.

135 Nieves Baranda, «Transformarse para vivir...», p. 70

trabajo la aparición de una embarcación cristiana tripulada por un joven capitán francés que se encapricha de Blancaflor durante el viaje. Gracias a este recurso logra el narrador alargar el último capítulo de la obra aludiendo a las muchas aventuras del marino y las reflexiones humanistas que se destilan de ellas, utilizando por otra parte una técnica elusiva parecida a la que usarían posteriormente Michael Ende o J. R. R. Tolkien: «no seguiremos en la narración que hizo de ellas, aunque su lectura no dejaría de ser muy curiosa é interesante; pero nos separaríamos demasiado del curso y objeto al que se refiere la presente historia» (p. 30).

Baranda, que compara uno de los primeros impresos de la obra, proveniente del taller de los Cromberger, con la edición de los pliegos de 1704, y afirma que desde su punto de vista «nada ha cambiado», excepto la atención a ciertos pasajes religiosos¹³⁶, el cambio en algunas fórmulas de cortesía y la sustitución de términos léxicos ya anticuados, como «retraer» por «impedir», «conspecto¹³⁷ divino» por «voluntad divina», «ca» por «que» o «conortar» por «consolar». Sin embargo, opina que el impreso del siglo XIX sí que ha sufrido un verdadero proceso de cambio, mediante el cual la atención, dice Baranda, «se centra en la relación amorosa de los protagonistas, por lo que todo lo que está fuera de ella queda drásticamente recortado»¹³⁸: así, por ejemplo, queda reducida la explicación acerca de los orígenes de Blancaflor, que como ya hemos visto tanta importancia tenían en las primeras historias de posible origen italiano. Sin embargo, también encontramos algunas ampliaciones escritas por el propio editor o editores, como la letrilla que Flores le dedica a su amada debajo de su ventana, y en la que la exhorta a huir con él (p. 21):

Al fin ya vuelto, prenda querida,
á ser feliz con la que el alma mia
cual deidad señorea.
A verte torné y en tiernos lazos
estrecharán mis brazos
aquel cándido seno palpitante,
do mora la virtud casta y hermosa.
Tus dulces labios de azucena y rosa
los míos libarán, y oiré anhelante
tu voz enamorada,
por el amor tal vez interrumpida.
Entonces ¡ay! con lánguida mirada
me inflamarán tus ojos elocuentes....

136 Cabría también recalcar el hecho de que en estas nuevas versión se alude abiertamente a Alá, algo que no aparecía en los primeros impresos. Puede verse en la carta que el rey Felice envía a su esposa en los pliegos de 1861: «Querida mía: creyendo que te será de mucho gusto, te remito esa cautiva cristiana que hoy han apresado mis galeras; es hermosa, de buen talle y discreta: circunstancias que te agradarán. Alá te guarde muchos años como lo desea tu esposo», p. 5

137 Recordemos que esto era un italianismo, vid. p. 27.

138 Baranda, «Transformarse para vivir...», p. 70

¡Oh! Cuánto amor! (sic) ¡oh! cuántas inocentes
caricias guardarás! Tal vez ahora
recostada en tu lecho silenciosa
repasarás amorosa
las memorias sensibles recordando.
Tal vez cuentas llorando
los instantes que tardo á tus amores; y en los días mejores
pensarás cuando la via
tomemos del mar braco,
para gozar siempre á mi lado
amor inalterable y alegría.
Sal de aquí, hermosa FLOR,
huyamos presto de aquí,
sé siempre fiel á mi amor,
y seré dichoso de tí.

A estos estudios podríamos añadir algunos otros datos que hacen que estos pliegos constituyan una nueva historia distinta de la original. Como ya afirmaba Baranda, una de las características que más sobresalen y que respaldan este cambio es la clara diferencia en la redacción: así, no se trata ya de una refundición que añade o recorta detalles de la historia anterior, sino de una completa reescritura. Esto puede observarse ya desde la introducción a la historia, puesto que se elimina el larguísimo subtítulo que acompañaba al primer capítulo y que servía de resumen de toda la trama, y en su lugar simplemente se dice «Dase cuenta de quíenes eran los padres de Blanca-Flor, y la promesa que hicieron de ir en peregrinación á Santiago para que les concediese sucesión» (p. 3). Como comenta Baranda, la historia acerca de los orígenes de Blancaflor queda recortada en esta versión, puesto que el linaje de la heroína queda en un segundo plano: todo lo que interesa es que es heredera de nobles, para poder ascender en la escala social al final del relato y así casarse con Flores en un matrimonio por fin equilibrado. Asimismo, el capítulo final acerca de su hijo Gordión (o Godorión) que se encontraba en los primeros impresos también se elimina, sustituyéndose por un escueto párrafo en el que se especifica que «los dos esposos tuvieron una numerosa familia, la que instruyeron en los principios de la sana moral, y en el seno de sus hijos disfrutaron la paz, la abundancia y los placeres (...)» (p. 31). Es decir, no solo se ignora por completo el linaje italiano de nuestra protagonista en las versiones modernas, sino que tampoco parecía interesar al público que Flores, o alguno de sus descendientes, regresasen al trono de España para cumplir con su deber hereditario.

Por otra parte, uno de los temas transversales en el análisis de las transformaciones de nuestra historia es la acción femenina. Como hemos comentado anteriormente, Blancaflor es un personaje meramente pasivo y casi alegórico dentro de la historia primitiva, y esto sigue sin gran cambio hasta la obra de teatro. De hecho, en el pliego de 1861 los diálogos se dan únicamente entre Flores y los

distintos personajes masculinos, y la voz de la heroína queda oculta dentro de la del narrador, que pasa por sus monólogos y sus sentimientos de manera muy superficial. Incluso en el momento en el que es vendida al virrey (o «almirál»), se dice que este trata de seducirla pero que «Blancaflor desechaba constantemente sus halagos» (p.37), y aunque se muestra incluso un grabado de la cautiva rechazando a su captor con un gesto de la mano, en muy pocas ocasiones se incluye verdaderamente un fragmento de monólogo de nuestra heroína o una línea de diálogo. Se trata de una evidencia material de la importancia y las funciones de nuestros protagonistas, puesto que Blancaflor sigue siendo el claro objeto de la acción, la mujer-trofeo, y Flores el sujeto activo, y por lo tanto, el único al que se le otorga una verdadera voz en el relato.

Frente a estas diferencias, también podemos encontrar entre los impresos antiguos y los pliegos de cordel pasajes casi calcados. Entre estos destaca el *planto* de Topacia al verse viuda y cautiva de los moros. Si la temática de los padres de Blancaflor deja de ser tan crucial como lo era para la historia, la conservación de este monólogo puede deberse a una especial popularidad entre los lectores o simplemente a la opinión del editor de los pliegos, que consideró que el toque melodramático de Topacia encajaba perfectamente en la historia reescrita. Así, los dos monólogos se conservan casi idénticos. Podemos apreciar el impreso de 1524:

¡O, fortuna desigual! ¡O, mal sin remedio! ¡O, Topacia, que en mal sino fueste nascida! ¡O, mala hora!, ¡o, planeta infortunada que ha corrido sobre ti! ¿Qué pecados fueron los tuyos?, ¿qué ofensas feziste a Dios por donde te vino tanto mal? Hante muerto tu marido y tu señor, que jamás lo esperas de cobrar, los días de tu vida son muy pocos, más te valdría morir que bivar en tanto dolor. ¿Qué es de tus riquezas, tus joyeles, tus thesoros?, ¿qué serán de tus vassallos, que nunca más te verán?, ¿qué es de tus damas y tus criados?, ¿dónde son tus señoríos?, ¿qué hará el Duque, tu tio?, ¿qué dirá? ¡O, fortuna infortunada!, ¿por qué me has tratado tan mal¹³⁹?

Y, posteriormente, en 1861 (p. 6):

¡Oh fortuna desigual! ¡Oh mal sin remedio! ¡Oh, Topacia, que en mal signo naciste! ¡Qué pecados fueron los tuyos, por los cuales te vinieron tantos males! Pues despues de haberte muerto á tu marido te ves sola y cautiva, ¿qué se han hecho tus riquezas? ¿qué tus deudos y vasallos, que nunca volverás a ver? ¡Oh fortuna infausta, á qué estado me has traído! Mas quisiera morir inmediatamente, que vivir en tan penoso cautiverio. (p.

Existe una gran diferencia de opiniones respecto al valor de estas reelaboraciones: como ya hemos visto, para García de Enterría la literatura de cordel implica una degradación narrativa progresiva de la materia antigua, opinión que también sostiene Bonilla:

139 Baranda, «Transformarse para vivir...», p. 95

Tengo por seguro que no son las mencionadas las únicas ediciones que del «vil extracto» se han hecho en España durante los siglos XVIII y XIX. La historia de Flores y Blancaflor ha sido, y es, una de las más populares. Los editores han ido remozándola a su arbitrio, y lo que fué tierno cuento de amor en el silo XIV y caballeresco relato en el XVI, se ha convertido en vulgarísima narración, sin mérito de ninguna especie, y adobada con arranques de sensiblería cursi, totalmente inadecuados a la índole de la novela¹⁴⁰.

Sin embargo, Baranda no parece ser del mismo juicio, ya que opina que los cambios por los que ha pasado la narración no son sino: «modificaciones que ornamentan retóricamente el discurso (...) Así que si una nueva versión supone un nuevo público debemos pensar que éste de finales de siglo era literariamente más avezado¹⁴¹».

En todo caso, lo que está claro es que el público lector, más avezado o no, buscaba en la literatura popular un nuevo tipo de entretenimiento: una historia situada dentro de un mundo real y reconocible, en la que los héroes se valgan de sus aptitudes para superar los distintos obstáculos, y en la que las aventuras sean de enorme magnitud y completamente impredecibles, dejando al lector con el alma en vilo y la curiosidad hambrienta. La atención al detalle y el uso de motivos narrativos comunes indica que se trata de una versión más moderna, mucho más cercana al libro de aventuras que a la leyenda o la novela sentimental.

4.3. Flores y Blancaflor de Luis Fernández Ardavín: una reescritura modernista

El último de los análisis que abordaremos en este apartado es la obra teatral del escritor modernista Luis Fernández Ardavín (1892 – 1962), que constituye una reescritura poco conocida y muy interesante de nuestra leyenda. La obra, una comedia en cuatro actos titulada *Flores y Blancaflor*, fue estrenada en el Teatro Calderón de Madrid el dos de diciembre de 1927, y publicada un año más tarde en *El Teatro Moderno* (n.º 122) (Imagen 8). Pese a que Luis Fernández Ardavín quizá no sea uno de los dramaturgos más reconocidos de su etapa, es necesario considerar su obra dentro de un contexto tanto histórico como artístico, para interpretar de nuevo los gustos poéticos del momento, así como la demanda del público. En este caso, debemos hacer una breve introducción al movimiento modernista y al género teatral del llamado teatro poético, puesto que esta transformación de *Flores y Blancaflor* se encuentra inscrita entre los apretados lazos de un novedoso corsé estético.

140 Bonilla y San Martín, ob. cit., p. 216

141 Baranda, ob. cit., p. 70

El Modernismo es, ante todo, un movimiento estético heterogéneo con varias influencias: por una parte, la de los artistas postrománticos franceses, y por otra, el nacimiento de una nueva concepción de la realidad humana influida por la filosofía irracionalista de pensadores como Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche. El simbolismo (representado por Baudelaire y sus *correspondances*), el parnasianismo y el decadentismo franceses de finales del siglo XIX extienden un nuevo ideal estético basado en el perfeccionismo, el subconsciente y la creación de una atmósfera anímica en el arte¹⁴². Estéticamente, prevalecen trazas románticas como la búsqueda de lo exótico y la estética de ensueño medieval que ha llegado hasta hoy en día y que se refleja claramente en las pinturas de artistas prerrafaelitas como Frank Bernard Dicksee o John Everett Millais. La individualidad, la búsqueda de un ritmo propio y el aristocratismo determinan el núcleo de este movimiento que generalmente se da por comenzado en la lengua hispánica con la publicación del poemario *Azul...* de Rubén Darío en 1888.

Esta nueva ola sentimental y estética da lugar en la escena teatral al teatro poético, en el que influyen especialmente los últimos coletazos del *Hernani* de Victor Hugo, manifiesto oficial del Romanticismo que defendía a capa y espada la filosofía de «el arte por el arte», así como el nuevo teatro de Maeterlink, con obras como *La princesse Malène* o *Pelléas et Mélisende*, de influencia legendaria pero tremendamente simbolistas. Como las modas son un péndulo, se huye del teatro naturalista francés de André Antoine y se busca una forma fresca de escenografía, que aporta todo lo nuevo de la filosofía decadentista junto con otras características ya conocidas. Así, como afirma Ángel Berenguer: «la vía romántica de evasión de la realidad burguesa refugiándose en el pasado o en el exotismo pasa también al modernismo hispánico»¹⁴³. Tras la crisis de 1998, el estado de España se acercaba casi a una segunda Edad de Oro teatral: «la producción dramática, además de un sistema de libertades formales que posibilite su desarrollo, se incrementa extraordinariamente en los períodos de cambio social, cuando las crisis económico-políticas generan conflictos ideológicos»¹⁴⁴. Por otra parte, clase media era una realidad ya importantísima, y la rutina de la nueva vida moderna, tan vívidamente reflejada en las obras realistas y naturalistas, acaba por cansar al público, que de nuevo está hambriento de belleza y fantasía. El feudalismo, la artesanía, y todos los medios de orden social medieval se convierten en clichés de la nostalgia de un tiempo mejor, más sencillo y puro, en el que todo era posible, y el teatro modernista se vuelve a llenar de caballeros, hechiceras y princesas¹⁴⁵.

142 Daniel Sarasola (Ed.), *Simbolismo y modernismo en el teatro español*, Madrid, Espiral, Serie Teatro, 2011, p. 12.

143 Ángel Berenguer, *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, *Historia crítica de la Literatura Hispánica*, Juan Ignacio Ferreras (Dir.), vol. 24, Madrid, Taurus, 1988, p. 20.

144 Ángel Berenguer, ob. cit., p. 15.

145 José Manuel Cabrales Arteaga, «El teatro histórico modernista de inspiración medieval», *Dicenda, Cuadernos de*

La modalidad del teatro poético se divide, según Cabrales Arteaga, en dos momentos históricos esenciales, esto es, una primera fase original de principios de siglo representada por las obras de Marquina (*Las hijas del Cid*, *Doña María la Brava*) y Valle-Inclán (*La cabeza del dragón*, *Cuento de abril*); y una segunda fase de dramaturgos que siguen el éxito de Marquina, con una influencia mayor del drama romántico. En esta segunda fase se encontraría nuestro *Flores y Blancaflor* de Fernández Ardavín. Ángel Berenguer sitúa las obras de Fernández Ardavín dentro de lo que denomina la «decadencia del teatro poético-histórico», momento que sitúa entre los años 1914 y 1931. Aunque no nombra a *Flores y Blancaflor* en su trabajo, sí que destaca otros trabajos como *La dama del armiño* (1921), *El bandido de la sierra* (1922), adaptaciones de obras clásicas, como *Lupe la malcasada* (1924), otras obras como *La estrella de Justina* (1925) y *Doña Diabla*, y finalmente, en su última etapa, *La hoja de la Dolores* (1927), *La cantaora del puerto* (1927) o *La espada del hidalgo* (1930)¹⁴⁶. Josep Esquerrà i Nonell define este teatro poético-histórico algo más detalladamente:

El drama histórico-alegórico de Infante: *Motamid, último Rey de Sevilla* (1920) pertenece al denominado teatro poético que se caracteriza, fundamentalmente, por dos rasgos: ambientación medieval y estética modernista. Esta modalidad teatral de la composición de dramas en los que predomina el verso, se inició con *Las hijas del Cid* (1908) del catalán Eduardo Marquina. Otros autores de la calidad de Ramón María del Valle-Inclán, Francisco Villaespesa y Jacinto Grau, entre otros nombres ilustres, iban pronto a secundarle. Dicho teatro histórico modernista de inspiración medieval tendría una amplia aceptación durante el primer tercio del siglo XX. Conviene resaltar hasta tres obras teatrales por sus especiales vinculaciones con el primer drama de Infante, como son: *El alcázar de las perlas* (1911) o *Aben-Humeya* (1913) de Francisco Villaespesa y *Flores y Blancaflor* (1927) de Luis Fernández Ardavín¹⁴⁷.

Como veremos en el análisis de la obra de Luis Fernández Ardavín, la representación se enmarca dentro de un ambiente difuso del siglo XII, en el que el componente medieval inherente a nuestra leyenda se vuelve una excusa más en la búsqueda de lo exótico y bello y, como afirma Josep Esquerrà i Nonell: «se recrea sin excesiva profundidad; basta con reunir y enhebrar hábilmente una serie de motivos bien conocidos, sobre los que ya se basaba el “tono de época” de los dramas románticos¹⁴⁸». Esto se ve claramente en la introducción al primer acto, en la que el autor define el ambiente de la obra:

Filología Hispánica, n.º 8, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 11-35.

146 Ángel Berenguer, ob. cit., pp. 32,33.

147 Josep Esquerrà i Nonell, «Motamid, último rey de Sevilla: Drama histórico de Blas Infante», *Colindancias - Revista de la Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia*, n.º 4, p. 155.

148 Josep Esquerrà i Nonell, art. cit., p. 172.

Edad Media. Un castillo. Morería.
Cotas de malla. Plumas. Capellares.
Talismanes de amor y hechicería.
Historias de cautivos y juglares.
Torneos que pregonan las trompas de un heraldo.
Naves de aventureros que a Alejandría van.
El serrallo, la guzla, el yatagán,
y una leyenda digna de Arminda y de Rinaldo,
de Isolda y de Tristán¹⁴⁹.

Aunque todo parece apuntar a que Fernández Ardavín llegó al conocimiento de las peripecias de nuestros enamorados a través de las publicaciones más modernas (recordemos que los pliegos de cordel continuaron publicándose y extendiéndose hasta el siglo XIX), José Manuel Cabrales Arteaga, en su análisis de varias obras poético-históricas modernistas, destaca la recuperación de motivos de la antigüedad y la gran influencia de la literatura popular durante los siglos XIX y XX¹⁵⁰. Es más, como veremos, la obra comienza con un guiño al comienzo del *Romance de la condesita*, por lo que no habría que descartar una posible investigación del dramaturgo en su decisión por llevar al teatro la leyenda, aunque a lo largo de esta reescritura plenamente modernista se pueden advertir importantes modificaciones en la historia original. Para el análisis de esta obra nos basaremos en algunas de las divisiones establecidas por José Manuel Cabrales Arteaga en su artículo, reduciéndolas únicamente a su aplicación en nuestro estudio. El objetivo pues será ampliar el conocimiento acerca de esta obra teatral, inscribiéndola dentro de su contexto literario a la vez que la comparamos con las versiones previas que ya hemos visto.

La obra teatral se divide en cuatro actos, que se sitúan respectivamente en cuatro ubicaciones distintas: *El alcázar*, *La hoguera*, *La nave* y *El serrallo*. Como afirma José Manuel Cabrales Arteaga, el esquema dramático de la pieza guarda pocas diferencias con el del teatro neorromántico de finales del siglo XIX¹⁵¹, ya que sus elementos principales son, de forma resumida: una acción amorosa central, rodeada de conflictos políticos o religiosos que constituyen obstáculos para la pareja protagonista (en nuestro caso, según el autor, sería la diferencia religiosa, aunque el conflicto político también marca una gran diferencia, como veremos). Posteriormente, el conflicto narrativo se realiza en la separación de los dos amantes. La obra terminará finalmente con la recuperación del orden social, y, en el caso de *Flores y Blancaflor*, un final feliz de reencuentro entre los dos amantes y ascensión de uno de ellos al nivel social del otro.

149 Luis Fernández Ardavín, *Flores y Blancaflor*, Madrid, *El Teatro Moderno*, n.º122 (1928), p. 1.

150 José Manuel Cabrales Arteaga, art. cit., p. 25

151 José Manuel Cabrales Arteaga, art. cit., p. 16.

Vale la pena repasar brevemente el argumento de la obra de Fernández Ardavín antes de entrar en las diferencias más importantes con respecto a las historias anteriores y en su análisis formal. Como hemos dicho, la obra comienza situándose en el alcázar del rey Felice, con nuestros protagonistas siendo ya jóvenes adultos y la acción acercándose rápidamente hacia el conflicto narrativo. Nos encontramos con una larga intervención de Blancaflor, cuyo papel ha variado notablemente respecto a las versiones antiguas. Se nos cuenta la historia de Persio y Topacia de boca de su hija y se nos presenta el mayor conflicto: la aparición de un nuevo personaje encarnado en la competidora de Blancaflor, que no es ni mas ni menos que una infanta morisca llamada Zahara, prima de Flores, a la que este se encuentra prometido como salvaguarda de la alianza del Rey Felice con el rey de Granada¹⁵². Mientras Blancaflor defiende su amor por Flores frente a los reyes y el senescal, el príncipe vuelve en secreto para visitar a su amada al percibir que se encuentra turbada gracias al anillo mágico que aparecía ya en las primeras historias impresas y que, como hemos visto, no se nombra en los pliegos¹⁵³. Asimismo, descubrimos que el verdadero villano de la obra ya no es el rey, sino el senescal, que cobra voz y admite sus malvadas intenciones en contra de Blancaflor¹⁵⁴. Finalmente, Zahara y el senescal llegan a un acuerdo para acabar con la competencia de la infanta. El segundo acto se abre pues con Blancaflor a punto de ser sacrificada en la hoguera por el intento de envenenamiento que aparecía ya en la historia primitiva: sin embargo, esta vez, el urdidor de la trampa no ha sido el rey Felice sino la infanta Zahara. Sin embargo, Flores llega en el último momento, su identidad cubierta por la armadura, y, al igual que en el relato original, rescata a Blancaflor de la pira y mata al senescal en un juicio por combate. Tras devolver a la desmayada Blancaflor a los reyes, le coloca su anillo en el dedo como prenda para su reconocimiento y vuelve a Montorio. Este acontecimiento, conservado de forma casi íntegra como en los primeros relatos, es el detonante que hace que Zahara se enamore perdidamente de Flores y decida eliminar de una vez por todas a Blancaflor, por lo que la vende a unos mercaderes¹⁵⁵. El tercer acto, por lo tanto, sucede en el barco en el que Flores acude sin descanso en busca de Blancaflor tras haber interrogado a los mercaderes que la habían vendido. Tras varios ataques, muertes y aventuras que nos son relatados por los marineros, y después de que Flores se estremezca ante la situación de vejaciones en la que se encuentra Blancaflor, llegan a la fortaleza del Emir donde se encuentra encerrada Blancaflor.

152 La acción se sitúa, como afirma José Manuel Cabrales Arteaga, durante la etapa de los Reinos de Taifas, en José Manuel Cabrales Arteaga, art. cit., p. 26.

153 «Mas la pálida turquesa / que me disteis al partir, / hasta hoy / no me ha venido a afligir / con su palidez fatal», en Luis Fernández Ardavín, ob. cit., Acto I, p. 15.

154 «Ni en la horrenda infamia de procurar que un príncipe moro fuera / amante de esa cristiana que ha tiempo debimos verla / desterrada de palacio o aherrojada, si no muerta.» En Luis Fernández Ardavín, ob. cit., Acto I, p. 18.

155 La posición de los reyes en la obra es mucho más pasiva: ambos adoran a Blancaflor, pero se encuentran maniatados por motivos políticos, ya que no pueden ofender a la princesa granadina, por lo que actúan como testigos mudos del rapto de la cristiana.

Finalmente, la acción se vuelve a centrar en la heroína, que al verse elegida por medio de las flores de una adelfa multicolor¹⁵⁶ para ser la siguiente mujer de su captor, decide suicidarse aspirando el aroma de unas flores narcóticas. Por suerte, Flores logra infiltrarse disfrazado y la descubre antes de que esto ocurra. Prevenido por una de las doncellas del Emir amiga de Blancaflor, salva a su amada y ambos huyen de la Torre de las Doncellas, y así acaba la obra. Ya que la relación romántica es el eje de toda la comedia, Fernández Ardavín ha eliminado el epílogo, presente hasta ahora en todas las reelaboraciones basadas en la leyenda, que especifica cómo los amantes vuelven hacia su reino de origen o bien, como ocurre en los pliegos, asumen el gobierno de Italia. Lo único que importa es que los amantes permanecerán siempre juntos.

Formalmente, las obras pertenecientes a este género se suelen escribir en verso con unas combinaciones métricas muy variadas, que pueden incluso llegar a resultar en cierta descompensación entre el discurso y la acción. Asimismo, destaca un complejo lenguaje literario que mezcla un intento arcaizante que refleje lo que los modernistas imaginaban que era la Edad Media con la sensibilidad propia del momento, lo que da lugar a complejos artificios retóricos¹⁵⁷. Este tipo de lenguaje es muy común en las acotaciones de *Flores y Blancaflor*, como ocurre en la que precede el inicio del cuarto acto, donde se describe el serrallo del Emir:

Es el Jardín de las Mujeres,
donde, en sus ocios, el Emir,
se complace en abandonarse
a no pensar y a no sentir.
En las frondas exuberantes
de la tarde primaveral,
se oye cantar al surtidor
su melodía de cristal,
y se aspira un vivo perfume
embriagador y sensual¹⁵⁸.

Sin embargo, donde verdaderamente encontramos incrustado todo un manifiesto modernista es en el monólogo del príncipe Flores durante el segundo acto, que encierra, en unas pocas líneas, todas las bases del movimiento, tanto en forma como en contenido: la reivindicación de la belleza y la juventud, que van unidas al valor, la búsqueda de la libertad y de la individualidad. El idealismo del joven aristócrata que crece como persona y que desafía las condiciones de su clase para afrontar su propio destino es sin duda un tema recurrente en la poesía modernista, que se muestra de forma

156 El proceso de elección de las favoritas del Emir en la obra nos recuerda a los primeros impresos, donde las doncellas de la torre del «almirante» debían dejar caer una flor por la corriente de una fuente para demostrar su virginidad.

157 José Manuel Cabrales Arteaga, art. cit., p. 17.

158 Luis Fernández Ardavín, ob. cit., Acto IV, p. 80.

más delicada en composiciones archiconocidas como la *Sonatina* de Rubén Darío:

¿Sabes por qué, muchacho? Porque he sabido hacer
del ideal, deber;
del amor, religión;
de la vida, pasión,
y de mi juventud,
manantial de entusiasmo y fuente de inquietud!
¡Mi alma es un laúd
cuyas cuerdas recogen todas las vibraciones!
¡Mi corazón está repleto de canciones
y palpita embriagado de fuerza y de salud!
Pues ¿sería vivir encerrarme en palacio
y esperar a que todo me lo dieran ya hecho?
No, Nazar. ¡Necesitan, mi frente más espacio,
más distancia mis ojos, y más aire mi pecho!
Quiero ser yo. No un príncipe sin propia voluntad.
Y tú, ¿por qué me sigues, si no es por lo mismo?
¡Nos seduce la libertad!
¡Adoramos el heroísmo!¹⁵⁹

En cuanto a la técnica dramática, destaca José Manuel Cabrales Arteaga dos características esenciales que se cumplen a rajatabla en nuestra obra: una es la ruptura de las tres unidades del teatro clásico (tiempo, espacio y acción), y la otra, los llamados «diálogos para la galería», esto es, la utilización recursiva de un diálogo desenfadado entre dos o más criados que comentan los sucesos ocurridos para poner al día al espectador y lograr que la obra no se vuelva excesivamente larga¹⁶⁰. La primera la hemos visto ya cumplida en el resumen de la obra, puesto que sin ir más lejos, los cuatro actos tienen cada uno el título de un lugar distinto de la acción, los saltos temporales son frecuentes, y la obra es lo suficientemente amplia como para centrarse en varias acciones sucesivas. Por otra parte, los «diálogos para la galería» son increíblemente abundantes en la comedia. El primero ocurre nada más comenzar la obra, momento en el que Blancaflor le narra a su camarera la historia de Persio y Topacia que tan bien conocemos ya:

Grandes guerras se publican con Galicia y Portugal.
El Rey moro junta lanzas y hace luego pregonar
no quede vivo cristiano, humilde ni principal.
Micer Persio, padre mío, cristiano como el que más,
y madre mía, Topacia, en vía de santidad,
van a Roma a Compostela, con bordón y con sayal.

(...)

Esta es mi historia. Procura que no la olvides jamás,
y vete. Pues ya me pide a solas el alma estar¹⁶¹.

159 Luis Fernández Ardavín, ob. cit., Acto II, p. 66.

160 José Manuel Cabrales Arteaga, art. cit., p. 19.

161 Luis Fernández Ardavín, ob. cit., Acto I, pp. 5, 6.

La primera línea de este monólogo es especialmente interesante ya que se trata de un guiño al romance de *La condesita*, como hemos dicho antes. Asimismo, podríamos destacar el que ocurre en el tercer acto, donde dos marineros discuten sin tapujos acerca de la naturaleza del rapto de Blancaflor, poniendo en antecedentes al público:

La cristiana y el príncipe se amaban.
El la había salvado de morir
pero los dos estaban separados, y un día,
cuando menos lo sospechaban,
la cristiana desapareció sin que ninguno lo advirtiera¹⁶².

En cuanto a los personajes, recurriremos a las palabras de José Manuel Cabrales Arteaga para introducir un tema que aparecía ya en el segundo apartado de nuestro trabajo: el papel de Blancaflor: «dos aspectos fundamentales diferencian el teatro poético del posromántico en lo referente a los personajes: la mayor complejidad de su carácter y el importante papel que en la peripecia dramática representa la protagonista femenina»¹⁶³. Aunque para Flores y para Ramiro (la figura religiosa cristiana creada específicamente para la obra) Blancaflor sigue siendo una figura metafórica y casi religiosa (en la vertiente angelical), nos encontramos ante una heroína cuyo diálogo ocupa más de la mitad de la obra y que es capaz de defenderse en un territorio hostil. Evidentemente, continúa encorsetada en el papel de abnegación que la hace mártir de los malvados, pero es capaz de defenderse de manera mucho más activa. De hecho, recordemos que dentro de su posición de cautiva cristiana, se encara varias veces con el senescal, descubriendo su enemistad. Así, en el primer acto ya le dice: «¡Apartaos a un lado! / ¡Yo tengo aquí valedores más firmes / que me sostengan el alma, si caigo!»¹⁶⁴, e incluso llega a amenazarle delante de toda la corte: «¡Quizá antes que yo / seras tú, Senescal, el que muera!»¹⁶⁵. En ocasiones, su posición en la corte del rey Felice choca con lo que parece un carácter más propio de su origen noble: cuando es rescatada de la hoguera y descubre el anillo de Flores en su dedo, al ser la única que lo reconoce, exige a sus propios captores que le indiquen el paradero del príncipe: «¿Dónde está? ¡Responded! ¡Os lo exijo!»¹⁶⁶. Asimismo, recordemos que toma la iniciativa del suicidio frente a un año entero de ser la nueva favorita del rico y atractivo Emir, lo que si bien es un recurso dramático típico en este tipo de obras, no por ello deja de ser una decisión valiente y arriesgada. En todo caso, se trata de un personaje claramente más activo, más complejo y mucho más atractivo para el público, que aunque

162 Luis Fernández Ardavín, ob. cit., Acto III, p. 68.

163 José Manuel Cabrales Arteaga, art. cit., p. 19.

164 Luis Fernández Ardavín, ob. cit., Acto I, p. 20.

165 Luis Fernández Ardavín, ob. cit., Acto I, p. 40.

166 Luis Fernández Ardavín, ob. cit., Acto II, p. 60.

sigue la línea narrativa medieval logra por fin evolucionar hacia algo más que un trofeo encerrado en una torre.

Para el análisis de los personajes podríamos basarnos en el trabajo de Jesús Rubio acerca del drama histórico del siglo XIX: así, destaca la diferencia entre el *status* social de los dos, algo que es fuente de conflictos insalvables. Asimismo, los protagonistas se encuentran «dotados ambos de cualidades físicas y morales excepcionales captan desde el primer momento la atención del espectador. La joven tiende a ser siempre *angelizada*, mientras que el galán es a medias *inocente* y a medias *demoníaco*»¹⁶⁷. Esto se cumple hasta cierto punto de forma bastante fiel en nuestra obra, aunque al tratarse de una comedia, Flores no tiene esa parte fatalista que podía acompañar, por ejemplo, al protagonista de *Don Álvaro o La fuerza del sino*, del Duque de Rivas, unas décadas antes. La plantilla de personajes respecto a las versiones previas es considerablemente mayor: de treinta y un personajes que intervienen en la pieza, veinticinco son invención del dramaturgo, incluyendo un par de personajes principales en el desarrollo narrativo de la obra como son la infanta Zahara o Fray Ramiro, el confidente de Blancaflor.

La ingenuidad en la adaptación también es hereditaria del drama histórico del siglo XIX. Así, afirma Jesús Rubio Jiménez: «su fidelidad a las fuentes es aun menor, apenas un pretexto para crear un halo fabuloso en torno al personaje, que le dota de una característica inverosimilitud y posibilita unas ingenuas reconstrucciones escenográficas»¹⁶⁸. Como ya hemos comentado, la escenografía de la pieza es un intento de seducción mediante el exotismo que no tiene por qué seguir ninguna rigurosidad histórica: prima la belleza ante todo. Josep Esquerrà i Nonell lo recalca también en su análisis: «El autor antepuso “la eficacia escénica y el desbordamiento de su estro”, dicho en palabras del crítico teatral de *Blanco y Negro* (Santorello 1927: 84), a la propia fidelidad de la leyenda»¹⁶⁹.

Finalmente, destaca José Manuel Cabrales Arteaga la importancia de la religión y del amor como núcleos argumentales de *Flores y Blancaflor*. Especialmente, destaca la importancia del papel religioso (cristiano, evidentemente) en nuestra pieza, ya que califica las obras largas de Fernández Ardavín (entre las que se encuentra esta misma) como «auténticos sermones dramáticos»¹⁷⁰. Es cierto que la conversión ha sido siempre uno de los temas más importantes de la leyenda desde su

167 Jesús Rubio Jiménez, *El teatro en el siglo XIX*, Col. *Lectura crítica de la literatura española*, Javier Huerta Calvo (Coord.) Madrid, Playor, 1983, p. 94.

168 Jesús Rubio Jiménez, ob. cit., p. 94.

169 Josep Esquerrà i Nonell, art. cit., p. 156.

170 José Manuel Cabrales Arteaga, art. cit., p. 22.

origen (recordemos que la conversión de Flores en las primeras versiones era el detonante de la conversión de toda la Península Ibérica), y en la obra teatral, pese a ser ya del siglo XX, no decae su importancia. De hecho, el personaje de Fray Ramiro, que encarna la santidad y los valores de la Iglesia y muere en la búsqueda de Blancaflor como un mártir, es el que logra en última instancia instruir a Flores en una nueva religión¹⁷¹, no ya Blancaflor.

En conclusión, en este «cuento medieval» llevado al teatro podemos apreciar una nueva estética literaria y artística que busca la belleza, la libertad, el amor y el exotismo, pero que sigue valorando la pureza y el heroísmo más tradicional como escapes a una sociedad burguesa muy cercana a la nuestra. El proceso de mitificación de la Edad Media, que ya había comenzado durante el Romanticismo, se retoma en el Modernismo desde un ángulo algo parecido. Tanto los autores como el público buscan la magia y los valores de un mundo ya perdido, a la vez aristocrático y tremendamente salvaje y violento, donde aún quedan caballeros andantes.

171 «si el viaje es estéril, siempre conseguiré / librar una cautiva de perderse o morir, / y -lo que vale más, hermano- convertir / a nuestra fe este príncipe, todo amor y heroísmo / ¡Gran conquista sería para el catolicismo!», en Luis Fernández Ardavín, ob. cit., Acto III, p. 71.

5. REMINISCENCIAS POSTERIORES Y CONCLUSIONES

En modo de conclusión y apertura, nos gustaría dirigir la mirada hacia ciertas adaptaciones de nuestra historia, o bien posteriores o bien lejanas. Patricia Grieve documenta en el epílogo de su estudio la pervivencia de ciertos vestigios de los amantes en la provincia de Cáceres, especialmente en Cabezuela, Serradilla y El Guijo de Santa Bárbara. La historia, titulada simplemente *Blancaflor*, expondría, según la autora, los diferentes puntos de vista folclóricos acerca del matrimonio y el cortejo en las sociedades españolas¹⁷². Este cuento popular es el que más parece haber resistido con el tiempo y el que sin duda se ha vuelto más famoso en el imaginario popular, ya que otros muchos autores lo han analizado y catalogado como el «típico cuento castellano». Sin embargo, esta versión guarda ya pocos puntos en común con la leyenda medieval o con cualquiera de sus evoluciones, a excepción de la relación amorosa entre los protagonistas. En este cuento popular, se nos cuenta la historia de amor entre un joven mortal y una mujer sobrenatural, llamada Blancaflor, que es nada más y nada menos que la hija menor del diablo. Se trata de un cuento plenamente mágico, a lo largo del cual la joven ayudará al protagonista a superar una serie de pruebas imposibles que el diablo le impone so pena de muerte, para al final acabar huyendo con él y ser olvidada al cometer el joven un error que desemboca en un encantamiento malvado. Antonio Lorenzo Vélez, en su análisis sobre este pequeño cuento, lo clasifica dentro de la naturaleza de «matrimonio entre hada y mortal», y señala que existen variantes a lo largo de toda Europa. Además, atribuye su origen, como otros estudiosos, a una influencia del mito de Jasón y Medea¹⁷³. Lo que está claro es que no se encuentra ya basado en la leyenda que hemos tratado, por lo que puede que el nombre de Blancaflor se hiciese popular entre las niñas y se extendiese en toda España en algún punto. La pervivencia del nombre de Blancaflor es, como veremos, el resto más importante que ha quedado de la historia. Sobre este cuento puede encontrarse una película de 1988 titulada *Blancaflor, la hija del diablo*, dirigida por Jesús García de Dueñas y en la que actúan Héctor Alterio, Karin Baal, Thomas Heinze, Lina Canalejas y una jovencísima Emma Suárez.

En el ámbito de las películas, sin embargo, sí que vemos adaptada al cine nuestra historia original, fielmente, en un filme francés de 1961 titulado *Flore et Blancheflore*, dirigido por Jean Prato, que cuenta con una plantilla envidiable: el príncipe Flores se encuentra representado por Pierre Clémenti (que más tarde actuaría en *Belle de jour* o *El gatopardo*), y Blancaflor, por la actriz

172 Patricia E. Grieve, «*Floire and Blancheflor*»..., ob. cit., p. 198.

173 Antonio Lorenzo Vélez, «Blancaflor la hija del diablo (notas sobre un cuento maravilloso español)», *Revista de Folklore*, n. 27, 1983, pp. 88-99. Una versión íntegra del cuento se recoge también dentro de este estudio, que puede encontrarse en línea en < <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=244> > [consultado el 03.09.2016]

Marika Green (*Emmanuelle*), tía de la ahora célebre Eva Green. Asimismo, Philippe Noiret (*Cinema Paradiso*) interpreta al rey Flores. Otros conocidos actores franceses que aparecen en la película de forma secundaria son Jean Bouise (*Kamikaze 1999 (El último combate)*) o Amidou (*Ronin*). Por desgracia, la película no es fácil de encontrar, pero algunos anuncios parecen darnos a entender que el director siguió fielmente la historia original (Imagen 9). Gilles Delavaud incluso realiza un pequeño análisis acerca de la escenografía de esta película, remarcando cómo se encuentra inspirada en los libros de miniaturas medievales. Así, ha sido filmada mediante un método de maquetas, espejos e ilusiones que hacen que los protagonistas se sitúen delante del decorado logrando un ambiente intencionadamente plano:

Tous ces décors sont volontairement conçus dans le style des enluminures de la fin du Moyen Âge : absence de perspective linéaire, paysages peints sans profondeur, habitations dont on voit à la fois l'extérieur et l'intérieur, personnages disproportionnés. Chaque'un d'eux est filmé frontalement, comme un tout autonome; si bien que chaque scène se présente d'abord, très exactement, comme une *miniature*¹⁷⁴.

Otra referencia a nuestra historia se esconde de manera mucho más sutil en ciertas películas de finales de los setenta de tradición portuguesa, tal y como muestra H. L. Sharrer, que siguen la tradición de los *folhetos de cordel* que tan famosos se hicieron:

The *História de Branca-Flor* has also passed into oral tradition, as I have observed in a partial retelling of the *cordel* story in António Reis' and Margarida Cordeiro's film "Trás-os-Montes" (1976). The film "Veredas" (1975-77) by João César Monteiro also makes use of variant versions of the *História de Branca-Flor*, as collected in *Contos Tradicionais Portugueses*, Ed. Carlos de Oliveira and José Gomes Ferreira, 3 vols., (Lisbon, 1975). See *Panorama do Cinema Português* (Lisbon, 1980), n. p. Claude Hulet and Arnaldo Saravia inform me that verse *cordel* text of *Branca-Flor*, apparently based on the modern Portuguese prose account, continue to circulate in Brasil¹⁷⁵.

Efectivamente, durante los primeros minutos de *Trás-os-Montes*, de 1976¹⁷⁶, una mujer narra a dos niños, a modo de introducción cotidiana a la vida de una familia, la historia de cómo Blancaflor fue raptada y llevada a la torre de Babilonia. Por lo tanto, puede considerarse que se trata de una versión que, aunque popularizada, guarda casi inalterada la historia aventurera medieval de los dos enamorados. En cuanto a la otra variante de la historia que aparece en la película *Veredas*, de 1975-77, esta parece ser más parecida a la de *Blancaflor, la hija del diablo*, que a la original. Aunque

174 Gilles Delavaud, *L'art de la télévision : Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Ed. De Boeck & Larcier s. a., Institut national de l'audiovisuel, Bruselas, 2005, p. 47.

175 Harvey L. Sharrer, art. cit., p. 59.

176 Disponible en línea en < <https://www.youtube.com/watch?v=C9i9peLt1Jk> > [consultado el 04.09.2016]

encontrar la grabación completa resulta complicado, en un pequeño trailer¹⁷⁷ podemos observar uno de los momentos claves del cuento tradicional sobre la hija del diablo, en el que Blancaflor le pide al joven que la mate para recolectar su sangre y la lance al mar, para luego resurgir mágicamente montada en un barco de vela, frente a un crepúsculo de ensueño. La película se encuentra dirigida por João César Monteiro Santos y escrita por Carlos de Oliveira, María Velho da Costa y José Gomes Ferreira, basándose en la compilación de los *Contos Traidicionais Portugueses* y en fragmentos de las *Euménides* de Esquilo. Nuestra *Branca-Flor* se encuentra ahora interpretada por la actriz Carmen Duarte.

En cuanto a la expansión de la leyenda en lengua española en terrenos de ultramar, nos encontramos ante una difícil situación, ya que los retazos parecen enmarañarse aún más. Sabemos que la historia acerca de los enamorados ha logrado atravesar el océano, aunque no sabemos en qué estado. Contamos, por ejemplo, con el testimonio de Pedro Henríquez Ureña, donde sorprendentemente parece haberse conservado la versión cronística de la leyenda en lugar de la más moderna:

En Santo Domingo se cuenta, entre las historias de madrastras y suegras, la de Berta, hija de Flores y Blancaflor y madre de Carlomagno, en forma muy semejante a la que tiene en el comienzo del capítulo XLIII, libro II, de la *Gran conquista de Ultramar*; no hay huellas de que la historia haya tenido forma de romance¹⁷⁸.

Sin embargo, lo que sí que parece haber llegado hasta nuestros días ha sido el nombre de la protagonista, quizá por su musicalidad, por lo que evoca o puede que incluso por una moda que provenga directamente de nuestra historia; lo que está claro es que la mayor parte de las adaptaciones conservan el nombre de la cautiva sin excepciones, pese a que la narración sea completamente distinta. La pervivencia de este simbólico nombre puede observarse claramente hasta hoy en día: sin ir más lejos, en la serie norteamericana de 2013 *Orange Is the New Black* ambientada en una prisión femenina encontramos una reclusa de origen mexicano llamada Blanca Flores, que lo único que tiene en común con nuestra Blancaflor es el nombre¹⁷⁹.

Al comienzo del trabajo nos planteábamos el interrogante del éxito de ciertos temas presentes

177 Disponible en línea en < <https://youtu.be/CYPsCm1VGRc> > [consultado el 04.09.2016]

178 Pedro Henríquez Ureña y Bertram D. Wolfe, *Romances tradicionales de México*, Madrid, 1921, t. 2, p. 8. Disponible en línea en < <http://docplayer.es/20819058-Romances-tradicionales-de-mexico-en-colaboracion-con-bertram-d-wolfe.html> > [consultado el 04.09.2016]

179 En el Portal de Archivos Españoles (< <http://pares.mcu.es/> >) puede encontrarse frecuentemente Blancaflor como nombre o incluso como apellido. [consultado el 04.09.2016]

en nuestra historia y de su pervivencia a lo largo de los siglos y de los distintos géneros literarios. Uno de los retos más desafiantes de este trabajo han sido el estudio de la adaptación de la misma narración a los diferentes géneros, puesto que el método para abordar las distintas obras literarias ha sido muy cambiante. Recordemos que los primeros testimonios de nuestro relato eran de corte aristocrática y se integraban dentro del Círculo Carolingio, y que más tarde adquirió un corte popular muy distinto a partir de los económicos impresos del siglo XVI, que permitieron su difusión. Esta popularidad que transformó la historia y la hizo asequible a todos los grupos sociales fue la que hizo que se creasen, en última instancia, los pliegos que hemos analizado del siglo XIX y las películas francesas y portuguesas que tratan el tema como una parte inherente a la memoria popular del país. Sin embargo, en estas conclusiones finales podemos por fin deducir de nuestro trabajo que existen unos ingredientes de éxito en esta leyenda que le han permitido viajar a través del tiempo y aparecer en diferentes formas de expresión literaria. Entre estas variantes, destacamos especialmente la aparición de la religiosidad, el exotismo y, por supuesto, el amor.

El tema de la religiosidad varía en su intensidad dependiendo del género de obra literaria y del momento temporal en el que nos hallemos; sin embargo, está demostrado que históricamente era un punto de anclaje, tanto narrativo como moral. Así, puede ser usado de forma didáctica o política, como ocurre en las primeras versiones de nuestra historia (en las que se justificaba la conversión de todo un territorio a través de la conversión de nuestro príncipe o de la peregrinación a Santiago de Compostela y a Roma), o de forma exaltada y romántica, como se muestra en la comedia de Fernández Ardavín.

Por otra parte, el exotismo es un componente indisoluble del relato de aventuras, ya que es el medio más fácil de trasladar al lector o al oyente a un mundo ajeno que, al regirse por unas normas distintas al conocido, permite un sinfín de posibilidades y de descubrimientos. El orientalismo, los viajes en barco, el harén de Babilonia o los naufragios en islas desiertas... son componentes que prevalecen en casi todos los testimonios que hacen de esta leyenda una historia dinámica y embaucadora. Posteriormente, al exotismo de lugar se le añade el exotismo histórico que se magnifica durante la etapa romántica y que vemos claramente en la pieza de Ardavín, donde las torres, las luchas de caballeros y la magia se fusionan con el ambiente oriental siguiendo una tendencia que incluso pervive en ciertos géneros hoy en día.

Sin embargo, la variable que mejor ha madurado con el tiempo ha sido, por supuesto, el amor. La relación completamente idílica de los héroes, ese amor puro y poético que soporta viajes y que

los rescata de la muerte es, probablemente, la razón por la que la historia ha sido tan adorada por el público. El esperado final feliz en el que la cautiva asciende al mismo rango social que su amado y logra consumarse su matrimonio, es el ingrediente principal de otras muchas historias del imaginario popular que han sobrevivido hasta hoy en día y que dan esperanza a los lectores.

6. BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M.^a DEL C., *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del quinientos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.

ARCHIVO NACIONAL DEL ROMANCERO PAN-HISPÁNICO

[en línea] < <https://depts.washington.edu/hisprom/espanol/ballads/bdgpaction.php> >
[consultado el 24.08.2016]

BARANDA, N., «Los problemas de la historia medieval de Flores y Blancaflor», *Dicenda*, n. 10 (1991-1992), pp. 21-39.

BARANDA, N., *Historias caballerescas breves del siglo XVI*, Madrid, Turner, 1995, vol.2, pp.123-180.

BARANDA, N., «Transformarse para vivir: de roman medieval a historia de cordel decimonónica», en Aengus Ward, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-26 de agosto de 1995)*, Birmingham, University of Birmingham: Department of Hispanic Studies, 1998, vol. 1, pp. 68-76.

BARANDA, N., «Historia de Flores y Blancaflor», en C. Alvar y J. M. Lucía, *Diccionario filológico de literatura medieval española*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 621-625.

BARANDA, N. Y V. INFANTES, ED., *Narrativa popular de la Edad Media: «La doncella Teodor», «Flores y Blancaflor», «Paris y Viana»*, Madrid, Akal, 1995.

BAUTISTA, F., *La materia de Francia en la literatura medieval española. La «Crónica carolingia». Flores y Blancaflor. Berta y Carlomagno*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2008.

BAUTISTA, F., «Floire et Blancheflor en España e Italia», *Cultura Neolatina*, n. 67 (2007), pp. 139-157.

BERENGUER, A., *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, *Historia crítica de la Literatura*

Hispanica, Juan Ignacio Ferreras (Dir.), vol. 24, Madrid, Taurus, 1988.

BERNARDETE, M. J., *Judeo-Hispanic Ballads from New York*, Ed. Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, California, University of California Press, 1981, pp. 39-40.

BONILLA Y SAN MARTÍN, A., *Flores y Blancaflor: la historia de los dos enamorados*, Madrid, Ed. Ruiz Hermanos (Col. Clásicos de la literatura española), 1916.

CABRALES ARTEAGA, J. M., «El teatro histórico modernista de inspiración medieval», *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, n. 8, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989.

CHAO MATA, C., «El tema jacobeo en el romancero (III). Flores y Blancaflor y El alma peregrina», *Peregrino: Revista del Camino de Santiago*, n. 121 (2009), pp. 32-33.

CRESCINI, V., *Il Cantare di Fiorio e Biancifiore*, Bolonia, Romagnoli-Dall'Acqua, 1889-1899 (reprint Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969), 2 vols.

DELAUVAUD, G., *L'art de la télévision : Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Ed. De Boeck & Larcier s. a., Institut national de l'audiovisuel, Bruselas, 2005.

DU MÉRIL, E., *Floire et Blancheflor, poèmes du XIIe siècle*, Paris, P. Jannet, 1856.

ESQUERRÀ I NONELL, J., «Motamid, último rey de Sevilla: Drama histórico de Blas Infante», *Colindancias - Revista de la Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia*, n. 4, pp. 143-162.

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, L., *Flores y Blancaflor*, Madrid, *El Teatro Moderno*, n.º122 (1928).

FRANÇOIS, CH., «*Floire et Blancheflor*: du chemin de Compostelle au chemin de la Mecque», *Revue belge de philologie et d'histoire*, n. 44, fasc. 3 (1966), pp. 833-858.

GARCÍA DE ENTERRÍA, M.^a C., *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid, Taurus, 1973.

GÓMEZ REDONDO, F., *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid, Cátedra, 1999, vol. 2, p. 1582-1593.

GRIEVE, P., «Floire and Blanche-flor: Hispanic Transformations of a Romance Theme», *La Corónica*, n. 15.1 (1986), 67-71.

GRIEVE, P., «*Floire and Blanche-flor*» and the European Romance, Cambridge, University Press, 1997.

GRIFFIN, C., *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.

HENRÍQUEZ UREÑA, P. Y BERTRAM D. W., *Romances tradicionales de México*, Madrid, 1921, t. 2, p. 8, [en línea] < <http://docplayer.es/20819058-Romances-tradicionales-de-mexico-en-colaboracion-con-bertram-d-wolfe.html> > [consultado el 04.09.2016].

HERNÁNDEZ, B., *Monedas y Medidas*, Apéndice a la Introducción de *Don Quijote* en el Centro Virtual Cervantes, [en línea]
< <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/apendice/hernandez.htm> > [consultado el 14.08.2016].

HISTORIA DE FLORES Y BLANCA-FLOR, Madrid, Imprenta de D. J. M. Mares, 1861.

HOUDEBERT, AURÉLIE, «Amour et pèlerinage dans quelques romans d'aventure», *Questes*, n. 22 (2011), pp. 35-49.

HURTADO, J., DE LA SERNA, J., GONZÁLEZ PALENCIA, A., *Historia de la literatura española*, Madrid, Saeta, 1943.

LACARRA, M.^a J. ET. AL., COMEDIC: *Catálogo de obras medievales escritas en castellano hasta 1600* [en línea], < <http://grupoclarisel.unizar.es/comedic/> > [consultado el 28.07.2016].

LACARRA, M.^a J., «La peregrinación jacobea como motivo narrativo en *Flores y Blancaflor*»,

en *El culto jacobeo y la peregrinación a Santiago a finales de la Edad Media: crisis y renovación*, en prensa.

LECLANCHE, J-L., *Contribution à l'étude de la transmission des plus anciennes oeuvres romanesques françaises. Un cas privilégié: "Floire et Blancheflor"*, tesis mecanografiada de la Universidad de la Sorbona, reproducida en Lille, 1980, t. II, pp. 213-222.

LORENZO VÉLEZ, A. «Blancaflor la hija del diablo (notas sobre un cuento maravilloso español)», *Revista de Folklore*, n. 27, 1983, pp. 88-99 [en línea] <<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=244>> [consultado el 03.09.2016].

MUSSONS FREIXAS, A. M^a., «Flores y Blancaflor en la literatura castellana», en José Manuel Lucía Megías, Paloma Gracia Alonso, Carmen Martín Daza, *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992, vol. 2, pp. 569-586.

PEDROSA, J. M., «Literatura oral en el Camino de Santiago: Frómista (Palencia)», *Revista de Folklore*, n.175 (1995), pp. 26-30.

PORTAL DE ARCHIVOS ESPAÑOLES (PARES), <<http://pares.mcu.es/>> [consultado el 04.09.2016].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Banco de datos (CORDE), *Corpus diacrónico del español*, <<http://www.rae.es>> [consultado el 14.08.2016].

REINHOLD, J., *Floire et Blancheflor. Étude de littérature comparée*, París, Ed. E. Larose / P. Geuthner, 1906.

RUBIO JIMÉNEZ, J., *El teatro en el siglo XIX*, Col. *Lectura crítica de la literatura española*, Javier Huerta Calvo (Coord.) Madrid, Playor, 1983,

SARASOLA, D. (ED.), *Simbolismo y modernismo en el teatro español*, Madrid, Espiral, Serie Teatro, 2011.

SEGOL, MARLA, «Floire and Blancheflor: Courtly Hagiography or Radical Romance?», *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n. 23 (2003), pp. 233-275.

SHARRER, HARVEY L., «Eighteenth-Century Chapbook Adaptations of the *Historia de Flores y Blancaflor* by Antonio da Silva, mestre de Gramática», *Hispanic Review*, n. 52.1 (1984), pp. 59-74.

T. IMPEY, O., «Apuntes sobre la onomástica de la *Cárcel de amor*», *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1997, vol. II, pp. 829-839.

TERLINGEN, J. H., *Los italianismos en español. Desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII*, Amsterdam, N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1943.

WOLF, F. J., *Primavera y flor de romances, ó Colección de los más viejos y más populares romances castellanos*, vol. II, Ed. Konrad Albrich Hofmann, A. Asher & Co, Berlin, 1856, [en línea] < <https://books.google.es/books?id=7w4jAAAAMAAJ&dq=rainha%20e%20captiva&hl=es&pg=PP7#v=onepage&q&f=false> > [consultado el 19.08.2016].